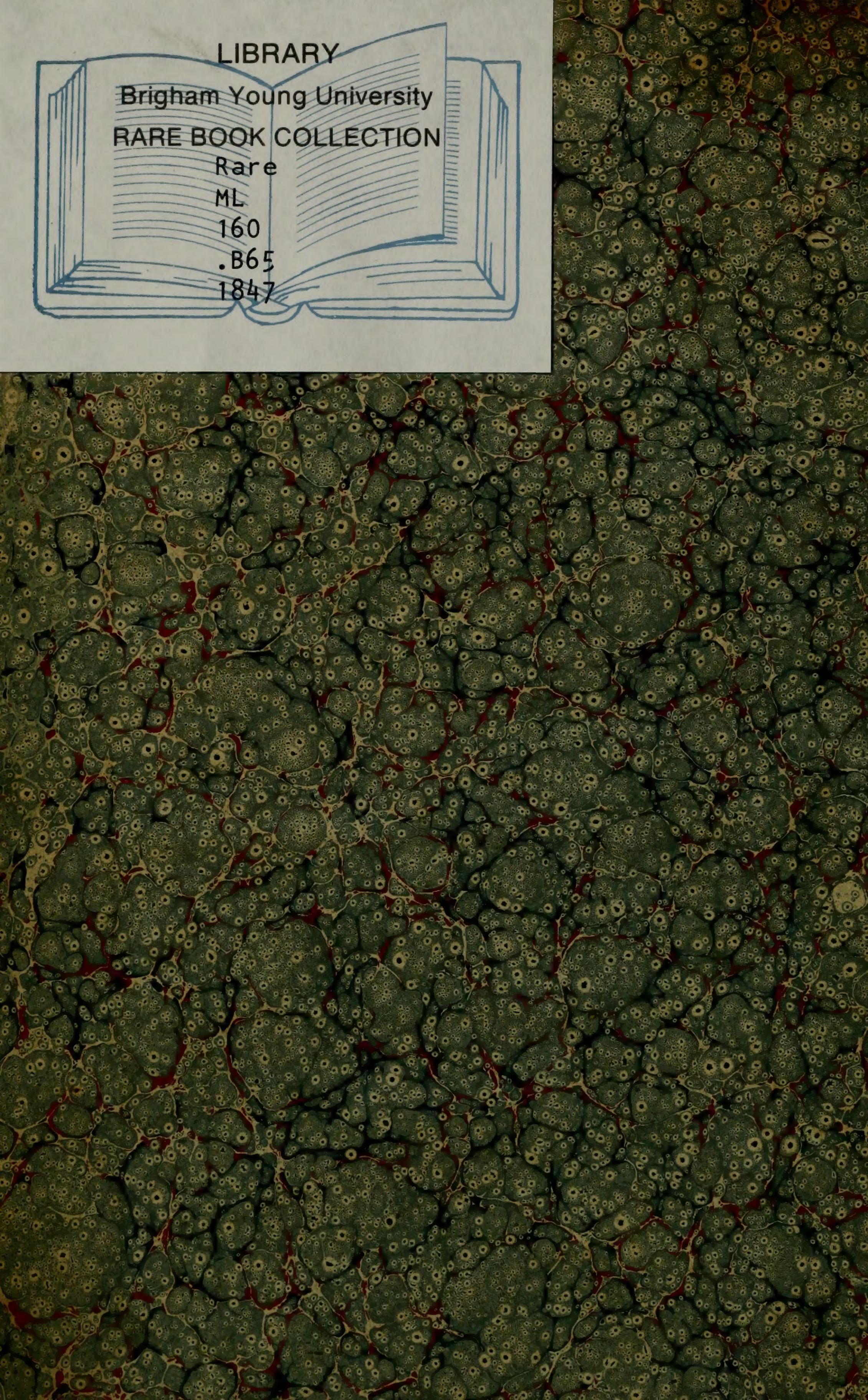
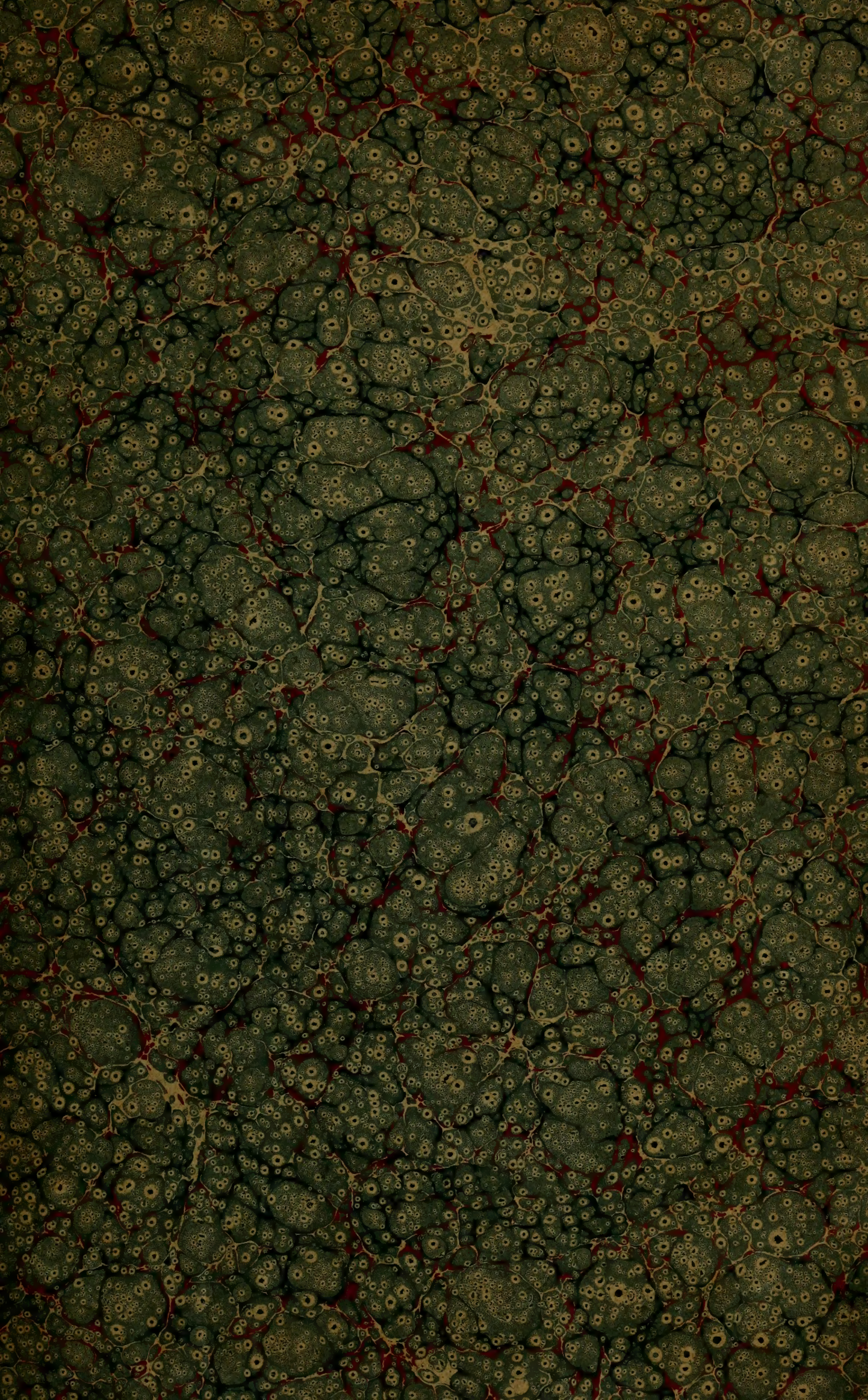



LIBRARY
Brigham Young University
RARE BOOK COLLECTION
Rare
ML
160
.B65
1847



2vol [illegible]

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE MODERNE

DEPUIS LE PREMIER SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

JUSQU'A NOS JOURS.

Musique imprimée

PAR LES PROCÉDÉS DE TANTENSTEIN ET CORDEL,

90, rue de la Harpe.

Imprim. d'Edouard Bautruche, 90, r. de la Harpe.

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE MODERNE

Depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours,

PAR

AUGUSTE L. BLONDEAU,

ANCIEN PENSIONNAIRE DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, MEMBRE DE L'ACADÉMIE DES PHILHARMONIQUES DE BOLOGNE, ETC., ETC.

DÉDIÉE

A SA MAJESTÉ LÉOPOLD Ier, ROI DES BELGES.

Ce que je sais le mieux, c'est que je ne sais rien.
MICHEL MONTAIGNE.

Le bon sens, la logique et la conscience musicale sont dans l'oreille, quand elle est le chemin du cœur.

TOME Ier.

(ŒUVRE 60.)

PARIS.

CHEZ TANTENSTEIN ET CORDEL,

90, RUE DE LA HARPE.

1847.

A SA MAJESTÉ

LÉOPOLD Ier, ROI DES BELGES.

Les beaux-arts, que vous honorez de votre royale sollicitude, ont une part égale à la haute protection que vous daignez leur accorder ; celui dont le génie poétique et grâcieux de l'antique Grèce forma l'attribut enchanteur et spécial de la divine Euterpe, l'art musical enfin, aussi ancien que le langage humain et dont l'âge remonte jusqu'au berceau du monde, ne saurait être déshérité de cette précieuse faveur.

Mais cet art que vous chérissez, SIRE, que vous cultivez avec autant de ferveur que de goût, cet art, dis-je, a eu son enfance, ses révolutions, ses développements, avant d'arriver à l'état de virilité et de puissance où nous le voyons aujourd'hui. L'histoire de la musique, dans sa période moderne prise depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, n'existait point, j'ai tenté de l'écrire; c'est cette œuvre, incomplète sans doute, mais consciencieuse, dont j'ose offrir l'hommage respectueux à votre Majesté.

Cette tentative, peut-être téméraire, a quelques droits cependant à sa bienveillance royale, en ce sens que cette histoire est l'expression la plus fidèle qu'il m'a été possible de retracer des immenses services, des découvertes, des accroissements prodigieux dont l'art est redevable aux génies méditatifs et féconds dont se glorifient à si juste titre les écoles de Belgique de Flandre et de Picardie.

C'est dans leur sein que sont nées ces belles et savantes combinaisons qui ont agrandi les ressources et le domaine de la musique, reculé ses bornes jusqu'à une distance hors de toute prévision avant leur époque, et en ont fait une science élevée, positive, dont elles furent les créatrices d'abord, et pendant une longue suite d'années les propagatrices et les uniques interprètes.

Ce sont ces maîtres laborieux, persévérants, que j'indiquais tout-à-l'heure, qui enseignèrent la musique au reste de l'Europe, longtemps tributaire de leur génie, de leurs utiles travaux, longtemps charmée par leurs ouvrages, leurs artistes fameux dans toutes les parties de l'art, et par les talents de leurs nombreux disciples. Il me suffira de rappeler les noms de *Guillaume de Machault*, né en Champagne vers 1284; de *Hockenheim*, né dans le comté de Hennegau, en Flandre, en 1440; d'*Antoine Bromel*, né vers 1500, et qui fut le chef de l'école française; de *Josquin-Deprez*, né en Flandre vers 1450; de *Goudimel*, né à Besançon au seizième siècle, lequel fut le maître de Palestrina, fondateur de l'école romaine en 1555; de *Orlando-Lassus*, né à Mons vers 1520, pour démontrer la vérité de l'opinion que j'ai l'honneur, Sire, d'exposer aux regards de votre Majesté.

En reproduisant à la lumière les titres, si non oubliés, du moins négligés, des doctes professeurs qui ont illustré les écoles que je viens de citer, et dont s'enorgueillissent les florissantes contrées soumises au sceptre de votre Majesté, j'ai cru faire devant un père l'éloge de ses enfants, et m'adresser à son cœur autant qu'à son esprit.

Si j'ai réussi à semer quelques fleurs sur la tombe de ces vénérables patriarches de l'art musical, si votre Majesté daigne agréer avec bonté l'œuvre dont je viens en ce moment lui offrir la dédicace, mes vœux les plus ardents seront comblés, et je m'estimerai heureux d'avoir pu mériter une si haute et si noble approbation.

Pénétré des sentiments de la plus entière gratitude, je suis avec le respect le plus profond et le plus parfait dévouement,

Sire,

de votre Majesté,

le très humble et très obéissant serviteur,

A. BLONDEAU.

INSTITUT DE FRANCE.

ACADEMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

LE SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE

Certifie que ce qui suit est extrait du procès-verbal de la Séance du samedi 26 Juin 1841.

RAPPORT

SUR UN OUVRAGE DE M. BLONDEAU, INTITULÉ :

HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE DEPUIS LE PREMIER SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE JUSQU'A NOS JOURS.

MESSIEURS,

Par sa lettre du 12 novembre 1839, Monsieur le Ministre de l'Intérieur vous a invités à lui faire un rapport sur un ouvrage de M. Blondeau dont trois fois déjà vous avez sanctionné par votre approbation les utiles travaux. L'œuvre qui vous est soumise en ce moment a été renvoyée par vous à l'examen de votre section de musique; cet examen a été fait avec soin, et je viens comme rapporteur de la section, vous en faire connaître le résultat.

Le nouvel ouvrage de M. Blondeau est une *Histoire de la Musique moderne, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours.* Cette histoire se divise en vingt-trois chapitres, dont les quatres premiers, qui traitent succinctement de la musique antique chez les Celtes, les Gaulois, les Grecs, les Romains, les Chinois, les Arabes, les Persans, les Turcs, peuvent êtres regardés comme une introduction. Les dix-neuf chapitres suivants parcourent successivement les dix-huit siècles expirés et la portion du dix-neuvième écoulée jusqu'à aujourd'hui. Une pareille histoire, bien qu'il existe dans d'autre langues des ouvrages

de ce genre très savants et très estimés, peut être considéré, par rapport à la France, comme un véritable service rendu à la connaissance de l'art musical.

Notre approbation sera plus explicite encore relativement aux doctrines de l'auteur. Elève des plus illustres maîtres, ses principes sont purs et puisés aux meilleurs sources. On reconnaît dans ce livre le même savoir, la même raison, dont l'auteur avait déjà fait preuve dans ses précédents travaux, et dans trois traités qu'il a soumis au jugement de l'Académie.

Quant au mérite de l'historien et du littérateur, nous nous bornerons à dire que les recherches nombreuses auxquelles M. Blondeau a dû se livrer, nous ont paru généralement faites avec exactitude et discernement. Les anecdotes, les réflexions, dont il a cru pouvoir assaisonner son récit, ont pour objet d'en déguiser un peu l'aridité. Du reste, nous ne pouvons que savoir gré à l'auteur du sentiment qui lui a dicté la plupart de ses réflexions contre les erreurs et les entraînements d'un faux goût. La vivacité même avec laquelle ce sentiment se reproduit sous sa plume fait honneur à son caractère et décèle une âme élevée.

Le plan de cette histoire, divisée par chapitres, par siècles, accompagnée d'une table des matières, d'une table alphabétique, est rationnel et heureusement conçu. Il indique, aussi exactement qu'il a été possible de le faire, la naissance de l'art musical moderne, son berceau, ses développements, les noms des hommes de génie qui ont contribué à ses progrès, ceux des personnages illustres qui l'ont secondé par une protection spéciale, enfin toute les vicissitudes qu'il a dû subir depuis son origine jusqu'à ce jour.

Le style de l'auteur est simple et clair, sans manquer de l'espèce d'élégance que comporte le sujet. Il respire partout une louable modestie et une conviction profonde.

D'après ces considérations, nous pensons que l'Académie fera une chose juste et utile en recommandant à la bienveillance de Monsieur le Ministre de l'Intérieur le livre de M. Blondeau comme un de ces ouvrages dont la lecture sera aussi utile qu'attachante pour toutes les personnes qui s'occupent de la culture de l'art musical, ou qui s'intéressent à ses progrès et à sa dignité.

Signé à la minute :

CHÉRUBINI, AUBER, HALEVY, CARAFA et BERTON, *rapporteur*.

L'Académie adopte les conclusions de ce rapport.

Certifié conforme,

Le *secrétaire perpétuel*, RAOUL-ROCHETTE.

LECTEUR!

(AVERTISSEMENT INDISPENSABLE.)

Malgré plusieurs tentatives faites vers le même but, tentatives que j'ai scrupuleusement consultées, et qui m'ont été, je dois l'avouer, de quelque utilité, la France manquait d'un livre historique spécialement consacré à la musique moderne et suffisamment développé, d'un livre qui expliquât la naissance de cet art, le lieu où il vit le jour, ses progrès successifs, et qui nous fît connaître les noms des artistes nationaux, ou étrangers, qui en ont posé les bases, fixé les règles, propagé le goût et agrandi le domaine. Ce livre m'a paru nécessaire, j'ai eu la pensée de l'entreprendre; mais entre *vouloir* et *pouvoir*, la différence est extrême: il y a une éternité tout entière, et le zèle ne saurait pas plus tenir lieu de capacité que la volonté ne peut faire supposer l'exécution.

Toutefois, après avoir laborieusement amassé de nombreux matériaux, je me suis hasardé à prendre la plume, non pas d'abord pour composer mon ouvrage, mais pour classer préalablement les faits qui devaient entrer dans le cadre de mon plan, discuter les uns, réfuter les autres, accueillir ceux qni me paraîtraient mériter une entière créance, repousser ceux qui me sembleraient sans authenticité. Après ce premier travail, il me fallut penser à accorder entre eux tous ces éléments, autant du moins que cela me serait possible.

Dans un sujet si vaste, qui embrasse tant de faits, tant de principes, tant de traditions plus ou moins obscures, plus ou moins contradictoires, tant d'objets de comparaison, tant de travaux célèbres à divers titres, tant de renommées personnifiées, j'ai dû

nécessairement me tromper souvent; pour diminuer le nombre de mes erreurs, je me suis appuyé sur des autorités qui m'ont paru dignes de confiance; mais, parfois, j'ai eu quelque peine à les concilier entre elles. En effet, tantôt on ne rencontre que des traditions inexplicables, opposées les unes aux autres, et mutilées de plus par le temps et d'inhabiles interprétateurs. Tantôt les auteurs, quoique tendant au même but (le plus grand bien de l'art), voient les choses sous un aspect différent. Dans un pareil labyrinthe, le fil de la vérité n'était pas facile à saisir; trop souvent il a dû se briser entre mes mains; et combien de fois, avec combien de peines n'ai-je pas été obligé d'en rattacher les deux extrémités pour conserver mon guide!

Dans le dessein bien arrêté de connaître, autant que cela se pourrait, quand, où et comment la musique moderne avait pris naissance dans les Gaules, dans quel temps elle y a avait été créée, ou transplantée, et par qui, je me suis trouvé, malgré moi, forcé de sortir des limites du cadre que je m'étais tracé, de jeter un regard curieux et timide à la fois sur le vaste champ de l'antiquité, déjà savamment explorée par d'habiles écrivains, après lesquels, cependant, j'ai soupçonné qu'il restait encore quelque chose à dire. Mon désir le plus ardent a été de découvrir, de surprendre pour ainsi dire l'œuvre de la création de l'art divin qui fait l'objet de cet ouvrage. Je n'ai épargné dans mes recherches ni temps ni patience, l'impossible seul m'a arrêté: je veux parler ici, on le comprendra je pense, de l'impossible relatif. Tout ce que j'ai pu savoir, tout ce que j'ai pu découvrir, tout ce qui m'a paru instructif, à quelque titre que ce fût, ou simplement curieux, je m'en suis emparé et je l'ai mentionné.

Ce livre est divisé en deux volumes et en vingt-trois chapitres, suivis d'une table indicative des noms de personnes et de choses remarquables signalées dans le cours de l'ouvrage, ainsi que d'une table des matières. Les quatre premiers chapitres sont consacrés à des notions fort succinctes sur les diverses antiquités musicales, principalement sur celles de la Grèce et de Rome. Mes recherches m'ont offert la possibilité de donner quelques renseigne-

ments curieux sur la naissance de l'art dramatique, du théâtre, sous le double rapport de la composition des drames et de la manière de les représenter chez les Grecs, chez les Romains, et enfin en France.

Les dix-neuf autres chapitres traitent de l'art musical dans les Gaules, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, des causes et du lieu de sa naissance, de ses développements progressifs, des cités où il a été plus particulièrement cultivé, des hommes studieux dont le génie et le jugement ont su fixer ses principes et élargir sa sphère, des personnages éminents qui lui ont accordé une haute et salutaire protection, ainsi que de son état actuel parmi nous.

Les difficultés du sujet, les connaissances variées qu'il exige, la divergence des opinions, la faiblesse de mes lumières, certaines libertés que je me suis permises, ces causes réunies me font appréhender de nombreuses critiques; il en est quelques-unes que j'ai prévues, et auxquelles je vais essayer d'avance de répondre.

On me demandera pourquoi j'ai mêlé à un sujet purement musical des citations historiques sur la Grèce, sur la république romaine, sur l'empire romain et ses maîtres, sur les évêques de Rome, le clergé, les empereurs et les rois de France. Je me hâte de répondre à ces questions probables, sinon pour me justifier, du moins pour expliquer les motifs qui m'ont déterminé. Et d'abord, je prie que l'on remarque que l'auteur anonyme de « l'*Histoire de la Musique* « *et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent, et en quoi consiste sa* « *beauté* » (imprimée en 1726 à Amsterdam, en 4 vol.) a usé de ce moyen d'éclairer et d'appuyer sa narration beaucoup plus largement que je n'ai cru devoir le faire, et que la manière dont j'ai procédé diffère essentiellement de la sienne; le lecteur alors jugera dans sa conscience qui de nous deux a suivi le meilleur système, quant à l'enchaînement des faits allégués et à l'unité que je crois indispensable dans toute œuvre bien ordonnée. Au surplus, je dois déclarer que mon ouvrage était entièrement terminé lorsque cette histoire est tombée entre mes mains.

Un écrivain distingué a dit: « les productions des beaux-arts sont

« l'expression, le reflet ou le calque de l'époque et de l'état social « qui les ont enfantés. Comme produit de l'esprit humain, les beaux-« arts en suivent le développement, et sont soumis aux lois qui pré-« sident à son perfectionnement » (1).

Raisonnant d'après ce principe, pris dans un sens relatif opposé, j'ai cru que lorsque l'on connaissait d'abord le gouvernement, les institutions, le souverain d'un pays, on pouvait, par le secours de l'analogie (appliquée dans un sens invers) préjuger jusqu'à un certain point le degré de sa civilisation, l'état de sa littérature et de ses arts; par exemple, il suffira de citer les siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X, des Médicis, de Louis XIV, de Napoléon, pour indiquer la mesure du plus grand développement auquel les facultés de l'esprit humain aient pu parvenir en toutes choses, et la seule désignation du dixième siècle est la mesure et l'image de la plus grossière ignorance comme de la plus stupide superstition. Conformément à cette logique, et mon livre étant divisé par siècles, j'ai cru devoir placer en tête de chacun d'eux les noms des souverains qui ont régné sous la poupre impériale, sur le trône des Gaules, et sur la chaire apostolique pendant sa durée. J'ai ajouté à ces documents quelques renseignements statistiques, quelques réflexions fort abrégées, mais produites à dessein dans l'intention de tracer nettement la position ou le lecteur allait se trouver placé.

Les premiers évêques de Rome, personne ne l'ignore, ont exercé une influence considérable sur l'art musical auquel ils ont constamment accordé une haute protection. Ils ont contribué à sa culture, à sa propagation en Orient, en Occident, dans les Gaules principalement, où ils l'introduisirent en même temps qu'ils y répandirent le christianisme par la voix de leurs missionnaires; ils ont été imités en ceci par presque tous leurs successeurs. Plusieurs des plus illustres parmi eux, tels que *saint Ambroise* (de Milan, au quatrième siècle de l'ère chrétienne), *saint Grégoire* (pape au sixième siècle), *saint Augustin* (contemporain de saint Grégoire), *saint Ephrem, saint Athanase* (d'Alexandrie) se sont occupés avec la plus

(1) *L'art, considéré comme le symbole de l'état social;* avec cette épigraphe: *telle société tel art* (Michelet); par M. Louis Dussieux.

active sollicitude de cet art, encore dans sa simplicité native, et borné au seul plain-chant, sans accompagnement comme sans harmonie d'aucune espèce. Pour être d'accord avec mon plan et avec moi-même, comme avec l'unité historique, aussi indispensable, je crois, que l'unité statistique, j'ai dû placer aussi en tête de chaque siècle les noms des pontifes qui ont gouverné l'Eglise pendant cette période, et qui se rattachent nécessairement à l'histoire de la musique. C'est par les soins de ceux que j'ai cités plus haut, et avec le christianisme, que les chants antiques, grecs, romains, peut-être même hébreux, recueillis par saint Ambroise d'abord, saint Grégoire ensuite, furent rédigés, constitués et appliqués à tous les usages de l'Eglise nouvelle, au moyen de paroles latines ajustées sous ces cantilènes ou chants, de même que l'archevêque Cramner substitua des paroles anglaises au rituel de Henri VIII, lors de sa rupture avec le pape Léon X.

Ces précieux restes de l'antiquité, connus d'abord sous le titre de *chant ambroisien,* ensuite sous celui de *chant grégorien,* puis sous celui de *chant romain*, d'*antiphonaire,* pénétrèrent dans les Gaules, s'amalgamèrent peu à peu avec les chants traditionnels des anciens bardes celtes, des Gaulois, des Francs, des Germains, et se fixèrent décidément dans notre pays.

Un nombre considérable de personnages éminents dans l'Eglise cultiva la musique avec zèle, persévérance et succès; leurs efforts incessants la firent admettre dans les métropoles, dans les églises, les chapelles, les monastères de l'un et l'autre sexe, et enfin dans tous les établissements religieux des cours et des villes. Cet art, encore en son enfance, fut enseigné avec ardeur, puissamment protégé, et lutta avec bonheur contre les ténèbres et la barbarie de cet obscur moyen-âge, tant préconisé aujourd'hui. Il résista aux commotions politiques, aux guerres dévastatrices, aux bouleversements, suites inévitables de deux conquêtes (1), d'une séparation opérée deux fois par la force des armes, de la fusion violente de

(1) La première fut celle des Gaules achevée par César; la seconde fut celle de ces mêmes provinces, par Pharamond d'abord, par Clovis ensuite, sur Syagrius, dernier capitaine romain dans les Gaules.

tant de mœurs opposées, de coutumes diverses, de religions ennemies, de langages incompatibles, de dominations antipathiques, de mille efforts renouvelés pendant plusieurs siècles par la grande nation gauloise impatiente de s'affranchir du joug romain (qu'elle supporta cinq cents ans), pour se régénérer et prendre une assiette indépendante et stable dans le monde européen : ce sont ces causes, révélées par l'histoire, qui m'ont conduit à parler du clergé.

Plus j'ai médité ce vaste sujet de mes constantes études, plus j'ai senti la nécessité, avant de commencer l'exécution de mon projet, de m'en écarter quelques instants, et de rechercher ce que l'antiquité grecque et romaine nous a transmis sur la naissance de ce bel art, ses progrès et les merveilles que la religieuse Asie, l'Egypte son héritière, ont associées de tous temps aux fêtes publiques, à la vie des peuples, à l'art de la guerre, surtout au culte de la divinité, merveilles qui faisaient les délices des plus grands princes, et que César comptait au nombre des plus beaux ornements de ses fêtes et de ses triomphes. D'autres avant moi ont eu le désir de surprendre en quelque sorte la musique à son origine : je ne me flatte pas de posséder leur savoir, leurs talents ; mais après avoir lu ce qu'ils ont écrit, j'ai pensé que la matière n'était peut-être pas épuisée ; ils ont fait une ample récolte de connaissances, je le reconnais avec bonne foi, mais je demande la permission de glaner après eux dans les vastes champs qu'ils ont moissonnés. Comme l'art antique conduit naturellement à l'art moderne, je dirai ce qui me paraîtra nécessaire, ce qui me paraîtra le plus intéressant sur le premier, ce que j'ai pu savoir ; mais je n'ai point oublié que le second est l'objet spécial de mon ouvrage : j'y reviens donc.

Je me suis livré dans cet écrit, je dois en convenir, à beaucoup de citations, de réflexions et à quelques digressions ; j'ai cru qu'il ressortait de cet immense sujet beaucoup de choses qui exigeaient des explications nombreuses, des commentaires raisonnés ; j'ai pensé, en outre, qu'il serait bien de semer quelque intérêt, quelque variété, sur une narration assez étendue qui pouvait, parfois, présenter de l'aridité, et, en général, courir le risque de tomber dans une fatiguante monotonie. On me reprochera quelques répétitions,

mais j'ai été contraint de revenir sur les mêmes questions, sur les mêmes sujets, par de nouvelles lumières et par des détails qui ne m'étaient point encore parvenus au moment où mon travail était déjà très avancé.

Si le lecteur remarquait avec défaveur quelques critiques un peu vives, un peu trop chaleureuses, je le prierais d'observer que la haute estime que mérite l'art musical ainsi que ceux qui le professent avec dignité, la vive affection que je ressens pour cet art tout de sentiment, ne m'ont pas permis de rester toujours dans les bornes d'une parfaite et impassible modération, surtout lorsque j'ai vu un assez grand nombre de personnes persévérer dans cette opinion injurieuse que la musique n'est qu'*une aimable futilité*, un *simple art d'agrément*. Les anciens, nos maîtres, ne pensaient point ainsi; la musique était considérée par eux comme une partie essentielle et indispensable de l'éducation de la jeunesse. Les plus grands philosophes la connaissaient, la pratiquaient, et ils l'ont qualifiée du titre d'*étude morale*, de *science encyclopédique*, comme si elle résumait en elle seule toutes les espèces de connaissances humaines. Les écrivains les plus distingués, les plus illustres poètes ont exalté son utilité et chanté ses charmes ainsi que ses bienfaits. Chez tous les peuples de l'antiquité elle fut constamment associée aux solennités du culte religieux, quel qu'il fût, à toutes les pompes des fêtes publiques, à tous les plaisirs de la vie, parce qu'elle parle à l'âme, ennoblit la pensée, développe la sensibilité, parce qu'enfin elle est en quelque sorte le langage des anges.

Ce que l'on me pardonnera le moins, je le crains, c'est d'avoir osé frapper d'un blâme sévère le faux goût qui juge si souvent sans entendre et condamne sans comprendre; la *protection* accordée sans discernement comme sans mesure; le monopole, l'égoïsme, l'intrigue partout florissante aux dépens du mérite modeste et dédaigné. Je n'ai touché qu'avec réserve ces point délicats, et cependant on m'accusera sans doute encore de trop de témérité; mais la gloire de l'art, la juste considération due à l'artiste, également méconnues en mille circonstances diverses par tant de décisions, de faveurs, de jugements au moins étranges, ont blessé ma conscience, excité

mon zèle et dicté mes paroles; je n'ai fait que céder à un sentiment d'équité en m'élevant contre tout ce qui froisse à la fois notre nationalité et la raison, dégrade l'un des plus beaux arts, et rabaisse injustement ceux qui le cultivent avec honneur.

J'ai indiqué la substance de cet ouvrage, autant du moins que le permettait l'étendue raisonnable de cet avertissement; si, parfois, on y découvre quelques lumières, si j'ai dit quelque chose de vrai, d'utile ou de neuf, je m'applaudirai de mon travail, quelque faible qu'il puisse paraître sous le double rapport de la composition et du style. D'ailleurs, j'ose espérer que mes critiques les plus sévères ne méconnaîtront pas les intentions qui ont présidé à la rédaction de ce livre inspiré par le seul amour de l'art, et par le désir de le voir rétabli dans le haut rang que l'antiquité païenne, et ensuite le christianisme, lui ont assigné.

Revu par M. Tissot, membre de l'Institut national de France.

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE MODERNE

DEPUIS LE PREMIER SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

JUSQU'A NOS JOURS.

INTRODUCTION.

Les anciens de tous les pays, de tous les siècles, ont écrit sur la musique: car la musique est aussi ancienne que le monde. Ils ont été commentés, imités, souvent copiés probablement, par les modernes, principalement en Allemagne, puis en Angleterre, en France et en Italie; je ne viens pas recommencer un travail, fruit de longues et pénibles recherches, et fait, je dois le croire, avec autant de conscience que de talent.

La musique moderne en France, ou, pour être plus exact, la musique moderne française, a eu ses détracteurs passionnés, ses enthousiastes fanatiques; de ces deux dispositions d'esprit, aussi intolérantes et peut-être aussi irréfléchies l'une que l'autre, naquirent des discussions sans fin qui dégénérèrent promptement en querelles envenimées. Longtemps elles ont fait gémir la presse; mais,

grâce au ciel! elles sont éteintes, oubliées depuis près d'un siècle, et ne se renouvelleront plus, du moins il faut l'espérer.

De cette *guerre de plume* qui a tant occupé et même affligé le monde musical, quel bien, quelle lumière, quelle amélioration est-il résulté pour l'art? Aucun que je sache. On peut raisonner juste quand on discute; dès que l'on dispute on ne raisonne plus, ou l'on raisonne mal, ce qui est pis encore.

Au milieu de cette foule d'écrits exaltant la musique antique que l'on connaît peu ou point, décriant la musique moderne que l'on ne comprend pas, ou fort peu, généralement parlant, l'histoire de la musique moderne (dans mon opinion) est une œuvre complètement à faire; c'est ce travail que j'entreprends, non que je me croie capable de le conduire à une fin satisfaisante et instructive; toutefois, j'aurai tenté de donner un salutaire exemple, et mes travaux, s'ils peuvent être utiles à celui qui fera un livre meilleur que le mien (chose facile sans aucun doute), ne seront pas entièrement perdus pour le bien de l'art. Je hasarde donc cette esquisse, ne fut-ce que pour éveiller l'attention et la sollicitude de quelque écrivain non moins courageux, mais plus habile, sur un sujet tout artistique, éminemment national et digne du plus haut intérêt.

L'Italie a eu des historiens pour les enfants de toutes les muses; elle cite avec satisfaction son histoire des peintres, celle de Palestrina, celle de Benedetto Marcello, ces fondateurs des deux premières des quatre grandes écoles musicales dont s'enorgueillit ce pays. L'occasion s'offre ici de faire une remarque que je ne saurais laisser échapper. B. Marcello, noble vénitien, né en 1686, est regardé assez généralement comme le créateur de l'école vénitienne; cependant, Zarlino, né au commencement du seizième siècle, l'avait précédé dans cette noble carrière où il avait répandu un assez vif éclat, et où il avait été devancé lui-même par Adrien Villaert, de Bruges, son maître. Il est juste, je pense, de restituer au compositeur flamand et à son élève Zarlino la part de gloire qui leur est légitimement dûe, et qui ne saurait obscurcir celle de l'illustre auteur des *Psaumes*, et de tant d'autres belles productions.

La France, à l'exception de quelques écrits didactiques estimés, n'a point encore vu de musicien assez patient, assez patriote, ou de littérateur assez versé dans les secrets de l'art musical, assez dévoué en même temps, pour qu'il se fît un devoir d'en écrire l'histoire; et cependant, pourraient-ils dédaigner de faire servir leurs talents à l'illustration d'un art et des artistes qui honorent la patrie, et ajoutent un si vif éclat à sa gloire? C'est à dessein, qu'on le sache bien, que je recommande les artistes à leur habile burin, car, sans les artistes, que seraient les arts? une fiction, un mot vide de sens.

Je viens donc poser témérairement le pied sur la voie où je les convie à me suivre, et où je serai aussi promptement que facilement dépassé. Je n'irai point inconsidérément m'aventurer dans la controverse abandonnée de la supériorité des anciens ou des modernes; je m'explique bien, ce n'est point de l'histoire musicale des Grecs ou des Romains, etc., que je prétends m'occuper; je la respecte infiniment et n'ai rien à lui dire; mais je dois déclarer que je n'ai pas la rigide intention de me priver volontairement de ce qui a pu parvenir jusqu'à moi de lumières sur ces divers points, et qui me paraîtront propres à éclairer les différentes faces du sujet dont je m'occupe, et à servir de liaison à ce que je me propose d'écrire sur cette intéressante matière.

Je ne songe nullement, comme on le pense bien, à expliquer la musique grecque, les mille six cent-vingt signes de sa théorie, ses quinze modes, selon *Alypius* (1), ses deux grands systèmes, selon *Pythagore,* philosophe né au VIe siècle avant Jésus-Christ, à Samos, fondateur et chef de l'école dite d'Italie, lequel visita l'Egypte, la Phénicie, la Grèce entière, la Perse, l'Inde, l'Asie, la Chine même

(1) *Alypius*, celui dont il est ici question, était un philosophe d'Alexandrie. subtil dialecticien et contemporain de *Jamblique,* autre philosophe du IVe siècle. Il y a eu deux autres *Alypius*, dont l'un vivait avant *Ptolémée:* Il reste un fragment de son traité sur la musique; l'autre fut évêque de Tagaste, en 411, et ami de saint Augustin. Il y eut aussi un autre *Jamblique* de Syrie, qui composa, au IIe siècle, un roman en grec intitulé: *Les Babyloniques, ou Amours de Rhodanès et de Sinonis.* Depuis *Ptolémée Soter*, premier compagnon d'Alexandre-le-Grand, jusqu'au IIe siècle, il y en eut 23 du même nom.

à ce que l'on croit, les Juifs et les Gaules, et finit par s'établir à Crotone, dans la grande Grèce; selon *Aristoxène,* autre philosophe qui vivait à Tarente l'an 324 avant J.-C., il écrivit les *Eléments Harmonique,* le plus ancien ouvrage sur la musique que l'on connaisse (voy. la *Biograph. Univers.*). Pour comprendre, pour expliquer leurs combinaisons, leurs calculs, leurs subtilités, il faudrait d'abord savoir tout ce que je ne sais pas, il faudrait que cela fut utile, et franchement je ne le crois pas; puis ensuite il faudrait le vouloir.

Je le répète, c'est la musique moderne seulement, la musique harmonique, que je veux, s'il se peut, saisir à sa naissance, en son berceau, dont je veux suivre les progrès, celui de ses agents, leurs développements, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à l'époque actuelle. Je me bornerai au modeste rôle de narrateur peut être intelligent, observateur, impartial autant qu'il est possible à l'humaine espèce, dépouillé, à ce que je crois, de la manie tant soit peu pédantesque, que j'ai eu souvent occasion de blâmer dans autrui, de donner au lecteur mon système, mes idées à la place des faits, de ceux au moins qu'il est permis de croire certains à travers l'obscurité des siècles, le silence, ou le désordre de l'histoire. Je m'abstiendrai de donner mes jugements comme règles de ceux du public éclairé, qui jugera les miens en dernier ressort. Enfin, je veux essayer une histoire sincère, instructive, qui intéresse le lecteur, le conduise à travers le grand labyrinthe des temps, et lui déroule le tableau des progrès successifs de cet art, si jeune encore parmi nous, si magnifique cependant, et qui, en deux siècles au plus, est arrivé au degré de splendeur où nous le voyons aujourd'hui.

Je ne m'apesantirai pas sur la question de savoir s'il est plus naturel aux peuples de chanter que de parler, de parler que de chanter, de chanter sans parler, de parler sans chanter, ou de chanter en parlant; je crois, sauf condamnation,que tout individu de l'espèce humaine, à quelque degré de perfectionnement que soit arrivé son intelligence, et qui a des larmes à répandre, peut, au moyen de la mémoire, de l'imitation, moyens sans lesquels (aidé

de la souplesse de ses organes physiques) il ne saurait formuler une idée, quelque simple qu'elle fût, ni même articuler un son appréciable, je crois, dis-je, que tout individu qui peut rire, pleurer, marcher, s'arrêter, suivant une affection quelconque ou une volonté variable, peut également parler et chanter. En définitive, je ne saurais dire si l'on a chanté avant de parler, mais je crois à peu près certain que l'on chante partout où l'on parle, où il y a des oiseaux et des hommes, et qu'il en a toujours été ainsi.

Parler, c'est exprimer ses idées, ses sensations, ses sentiments, ses besoins, par le moyen de la voix et d'un langage composé de sons conventionnels auxquels l'oreille s'habitue dès l'enfance, et auxquels la bouche répond par une série de sons conventionnels aussi, qui expriment en résultat *oui*, ou *non*, en passant par les millions de modifications que la pensée, l'opportunité; le sentiment peuvent leur faire subir. Chanter, c'est exprimer une partie au moins de ces mêmes affections de l'âme, sur un ton plus soutenu, plus appréciable, plus rhythmé, plus pénétrant, plus capable peut-être d'émouvoir, de toucher, d'attendrir, d'électriser le cœur, que le langage parlé.

Or, tous les peuples connus de la terre parlent et chantent: ceci a été affirmé par tant de philosophes, par tant de voyageurs, tant anciens que modernes, que le doute à cet égard n'est plus permis; s'il existe quelques exceptions, il faut croire qu'elles sont rares ou de bien peu de valeur, puisqu'elles n'ont été signalées par aucun écrivain; pour moi, du moins, je déclare qu'elles me sont inconnues.

Toute espèce de chant est l'indice d'une disposition organique musicale instinctive, susceptible des perfectionnements que peuvent opérer la culture, la méthode et le travail. Le chant, par l'émission soutenue de la voix humaine, est, selon toutes les probabilités, de beaucoup antérieure à l'invention de quelque instrument que ce soit, Le but de tous les instruments connus est d'imiter et de se rapprocher le plus possible de la voix humaine: leur rôle dans tous les cas, est de l'accompagner sans l'étouffer ou la couvrir.

Toutes les races d'hommes, sans acception de couleur ou de patrie, sont douées d'une dose à peu près égale d'intelligence per-

fectible; le climat, les lois, l'éducation, font les seules, ou du moins les plus grandes différences dans l'application, dont une foule de circonstances locales développent ou circonscrivent les résultats. Les *Nègres,* par exemple, auxquels tant d'esprits étroits n'accordent qu'avec répugnance le nom d'homme, et qui seraient peut-être moins maltraités par les noirs, s'ils étaient les plus forts, que ne le sont ceux-ci par les blancs, les *Nègres* apprennent facilement la musique, la danse, les armes, l'équitation, à jouer de la flûte, du violon; qui donc aurait osé dire, il y a cent ans, qu'un siècle plus tard il y aurait un peuple de cette race (celui de Saint-Domingue) formant un état régulier, indépendant, ayant sa constitution, ses lois, son organisation sociale, et traitant d'égal à égal, sous le rapport moral au moins, avec les autres nations de la terre? Jusque-là, l'esclavage, l'habitude avaient amoindri leurs facultés condamnées à l'inertie; que leur a-t-il donc fallu pour sortir de cet état d'abjection immérité? Une volonté forte, soutenue, la liberté et l'éducation; le secret de leur affranchissement est celui de l'affranchissement de la Grèce.

Mais, dira-t-on, ces indications générales, et vraies à beaucoup d'égards, ne concluent cependant rien de définitif. Je crois au contraire que ce qui peut être allégué à l'égard d'une race d'hommes quelconque, peut-être, sous certaines conditions, applicable à toutes les autres, en admettant, comme je l'ai fait par avance, toutes les différences que doivent apporter, dans la constitution d'esprit de l'espèce humaine, l'influence du sol sur lequel on a vu le jour, du soleil qui vous échauffe, des institutions civiles et particulières par lesquelles on est régi.

La majeure partie de ces questions étant du domaine de la philosophie, sous les divers rapports de la statistique, de la physiologie, de la géographie, de l'économie politique, de l'histoire du monde, je ne me hasarderai pas plus avant sur ce terrain; je ne réserve qu'une seule de ces questions en raison du rapport immédiat que je lui crois avec le sujet sur lequel je me propose d'écrire. Cette question est celle de l'aptitude, de la disposition instinctive, plus ou moins heureuse, plus ou moins étendue dans son essor,

que je dois reconnaître dans la nation française: aptitude que je n'oserais affirmer avoir été toujours guidée par le bon goût, par le jugement le plus éclairé, mais qui existe cependant, et que je crois souverainement injuste de lui dénier comme on l'a fait avec acharnement pendant le dix-huitième siècle, attaquant à la fois avec aussi peu de bonne foi que de convenance, sa langue, sa poésie, son théâtre, son intelligence, son goût, son école et ses artistes.

Il est, de plus, fort essentiel de faire remarquer que : dans la pratique, la musique, telle qu'elle existe aujourd'hui, ne remonte pas à deux cents ans, au moment ou j'écris (1839), et que nous avons dix-huit siècles à examiner, à interroger derrière nous, pour arriver à connaître par quelles vicissitudes a dû passer l'art musical pour arriver au point de perfection où nous le voyons; quel a été son berceau, quelles mains heureuses et savantes l'ont amené à cette puissance de moyens, à cette grandeur de conceptions, à cette magie d'exécution auxquelles nos aïeux supposeraient, je n'en doute point, que préside quelque puissance surnaturelle.

Je vais donc aborder le sujet que je me suis promis d'étudier, et exposer le résultat des recherches auxquelles j'ai dû me livrer dans les courts loisirs que laissent des devoirs imposés par la plus irrésistible de toutes les lois, pour arriver à la manifestation des opinions que je puis garantir, sinon comme les plus lucides, du moins comme les plus consciencieuses.

CHAPITRE Ier.

DES ORIGINES URIENNES OU CELTIQUES.

Remontons rapidement la chaîne des siècles, et arrivons jusques à nos plus antiques aïeux les *Uriens* ou *Celtes*.

Il n'y a pas une nation sur la terre qui puisse croire et prouver avoir connu la musique avant les Uriens, Celtes ou Gaulois, puisqu'en admettant les calculs d'après le déluge, ils la connaissaient dès l'an 2140 du monde. Il s'agit ici de l'histoire, et non des *histoires* sur *Moïse, Noë, Enos* ou *Enoch* qui chanta les louanges de Dieu 130 ans après la création du monde. *Bardus,* cinquième roi des Celtes fonda des écoles de musique dont les maîtres étaient appelés *Bardes,* du nom de leur instituteur. Ces maîtres s'établirent d'abord à Montbard. Outre la harpe dont ils jouaient, ils se servaient du Psaltérion, et d'un autre instrument inconnu appelé *viole*. Les premières habitations des Druides, ou Bardes, furent, assure-t-on, des espèces de villages situés près de la forêt de Dreux. La conquête des Gaules par les Romains commença l'an 3920 du monde; elle dura 25 ans, jusqu'à César qui la termina et divisa ce pays en 17 provinces gouvernées par des consuls et des généraux; ils conservèrent 500 ans cette conquête. C'est en 417 que Pharamond, fils de Marcomir, Franc d'origine, commença à secouer le joug des Romains; il affranchit une partie de la Gaule dont il se fit proclamer roi. Clovis, en 486, acheva cette grande œuvre. Depuis la conquête des Romains jusqu'au règne de Charlemagne, la musique, dans les Gaules, tomba dans un oubli presque complet: on ne s'occupait que de guerres. Elle reprit naissance dans les églises chrétiennes et dans les monastères. Suivant une opinion appuyée sur d'immenses recherches, puisées aux sources les plus respec-

tables, les plus authentiques, soutenues avec talent et capables de convaincre ou d'ébranler fortement les oppositions les plus opiniâtres, ces peuples, avant lesquels aucun nom de race d'homme ne se révèle à nous, suivant l'autorité que je cite (1), prirent naissance vers les vastes hauteurs des *Pyrénées,* ou montagnes incendiées, ainsi nommées à la suite de l'immense embrâsement des épaisses forêts qui couvraient la terre, embrâsement, ajoute l'auteur, causé par le feu du ciel, par la foudre. Cet événement, en dégageant la terre, permit aux habitants qui végétaient et rampaient pour ainsi dire sous ces sombres voûtes de verdure, de jouir des bienfaits du jour, d'apercevoir le ciel, et d'admirer le soleil. Mais l'effroi dût être grand à l'aspect de ces arbres en feu, se consumant successivement par le contact qui fournissait un aliment à l'incendie. Tout s'enfuit d'abord; bientôt, l'un d'eux, plus intrépide que tous, plus curieux, se rapprocha, se rassura et sentit qu'à une certaine distance cet étrange phénomène avait une influence salutaire capable de soulager leur misère, dans la condition de nature primitive où ils se trouvaient tous alors; il appela ses compagnons, calma leur frayeur, les enhardit, et parvint à imaginer le moyen de conserver, de perpétuer ce bienfait du destin, lequel, dans les premiers moments de son apparition, leur avait causé de si grandes terreurs. Pour ne point encourir le reproche de donner quelque chose au hasard lorsque j'eusse pu mieux faire, je vais laisser parler le livre que je transcris textuellement: « Je conclus, dit l'auteur, que tous les pays « autrefois nommés *Gaules,* ou *Celtiques,* furent le théâtre de cette « mémorable révolution qui fit changer la face du monde. Les « *Celtes,* nos ancêtres, instruits sur l'étendue de leurs forces depuis « qu'ils étaient réunis en corps et qu'ils connaissaient l'arme ter- « rible du feu dont ils étaient en possession, etc., (*voy.* page 74)... « furent donc les premiers cultivateurs, les premiers inventeurs « des arts, les fondateurs du premier empire et de la première « société. » Pag. 90 et 91, l'auteur affirme également que ces mêmes *Celtes* furent les inventeurs de toutes les langues et des caractères

(1) *Origine des premières sociétés*, 1 vol. A Amsterdam, 1770.

servant à l'écriture; mais il ajoute que: « la contemplation et l'exer-
« cice des sciences, des arts, étaient réservés aux ministres de la « divinité, à ces prêtres nommés *Druides, Embages, Bardes* (tiré du « mot celtique *bard,* qui veut dire *chanteur*), etc. Mais ceux-ci, « jaloux d'un privilége aussi glorieux, s'attribuèrent bientôt la « connaissance exclusive de toutes ces matières relevées, et se « gardèrent bien d'appeler le vulgaire à l'étude de ces hautes scien- « ces. » Et dans une note, entre mille toutes plus piquantes, plus instructives les unes que les autres, où il cite les auteurs latins *Ammianus* et *Ælianus,* il dit: « Toutes ces autorités prouvent que les « *Celtes* avaient des chroniques, que ces chroniques étaient en vers, « et que ces vers se chantaient. Un passage d'*Eginard* nous apprend « même que le recueil de ces anciens poèmes historiques existait « encore du temps de Charlemagne, que ce prince les écrivit de sa « main et les apprit par cœur. Il assure que ces poésies étaient « d'une excessive antiquité. Quelle perte pour l'histoire celtique! » Par ce qui vient d'être rapporté, on sera moins disposé peut-être à contester l'exactitude des opinions avancées par l'auteur. Il prétend que les Bardes, ou chantres druides ou celtes, inventèrent la poésie, la musique, la lyre, que l'on attribue cependant à *Mercure;* mais il dit que *Mercure* est celte, parce que, dans son nom, se trouve la syllabe *ur* qui veut dire *feu* en langue celtique, et par conséquent se rattache au peuple primitif *Urien,* ou peuple du feu. Les *Bardes,* chez les anciens Celtes, ou Gaulois, nous dit un autre auteur non moins digne de foi, étaient poètes, musiciens, chanteurs, joueurs de harpe. Lorsqu'ils étaient envoyés en embassade pour quelque négociation, quelque traité, quelque alliance, ils ne se présentaient jamais que leur harpe à la main pour faire comprendre aux peuples qu'ils regardaient la musique comme le symbole de la paix et de la concorde. Ils inventèrent d'autres instruments, tels que le *cor,* le *cornet,* suivant la précédente autorité; on pense que ce *cornet* est dû à *Thubal,* fils de *Japhet,* l'un des trois fils de *Noë: Japhet* fut la source première de la race d'hommes qui peupla l'Europe. Ses premiers fils furent: *Madaï,* qui produisit les *Mèdes,* et *Javan,* ou *Jon,* d'où sont descendus les Joniens. *Cham,* second fils de *Noë,*

peupla l'Afrique; ses premiers successeurs furent : *Misraïm*, père des Egyptiens, et *Chanaan*, qui peupla la terre de ce nom. *Sem*, premier fils de *Noë*, produisit *Elam*, chef des Elamites, *Assur*, père des Assyriens, *Lud*, celui des Lydiens, et *Aranitès*, dont la postérité n'est pas indiquée. Du nom de *Thubal* vient celui de *Tuba*, que l'on traduit par le nom de *Trompette*. Ce *Thubal*, dit l'historien Josèphe (cité par l'auteur de l'*Origine des premières Sociétés*, auquel j'ai emprunté une partie de ceci), était le symbole des peuples pasteurs qui se servaient de ces cors et cornets pour rappeler leurs troupeaux (*voy*. p. 106).

Je poursuis, puisant à la même source. Les anciens Celtes furent les inventeurs de la musique fondée sur une gamme septénaire composée de sept sons, auxquels ils donnèrent les noms d'*ut, ré, mi, fa, sol, la, ut*, il paraît qu'ils ne connaissaient ni de nom, ni d'intonation, la note *si*, qui ne fut inventée que vers la fin du seizième siècle, ce qui compléta la gamme que nous employons aujourd'hui; ce *si* fut généralement adopté et acheva de changer totalement le système musical des anciens (*voy*. p. 338). On remarquera sans doute comme une chose fort étrange que le hasard ait voulu que l'hymne de Saint Jean, auquel Gui d'Arezzo emprunta les noms de notes qu'il nous a légués, commençât, dans sa première partie, d'une manière ostensible et régulière par ces six syllabes celtes *ut, ré, mi, fa, sol, la;* celui qui écrivit cet hymne connaissait-il ces noms antiques, et s'est-il fait un jeu de les appliquer symétriquement aux vers latins de sa première strophe? C'est ce que je ne saurais décider. Les Bardes inventèrent une lyre à sept cordes dont la plus grave se nommait *Selène* ou la Lune; la seconde *Hermès* ou Mercure; la troisième *Aphrodite*, ou Vénus; la quatrième *Elios*, ou le Soleil; la cinquième *Arès*, ou Mars; la sixième *Zeus*, ou Jupiter; et la septième *Chronos*, ou Saturne : noms qu'elles portaient également au temps de *Pythagore*(1). L'auteur de l'*Origine des premières Sociétés* prétend ainsi que les noms *ut, ré, mi, fa, sol,*

(1) Ces sept noms alors seraient tirés de la langue celte, et auraient été introduits dans la langue grecque, qui, selon l'autorité sur laquelle je me fonde, aurait sa source dans la précédente.

la, *ut*, sont celtiques, et que la langue des Celtes, cette source première d'où sont sorties, sans aucune exception, toutes les autres langues, était presque toute monosyllabique: de plus, ces noms étaient ceux des sept principales planètes. Les Celtes furent les inventeurs d'une danse appelée *danse des Curètes*, ou gardiens du feu; elle était accompagnée de chants et d'instruments; elle avait pour but d'empêcher les gardiens chargés de l'entretien du feu de s'endormir, dans la crainte qu'ils ne le laissassent éteindre. Le grand embrâsement dont ils avaient été d'abord épouvantés, auquel ensuite ils s'étaient peu à peu accoutumés, avait dû leur faire pressentir une fin plus ou moins prochaine, en même temps qu'il leur avait révélé l'existence de ce précieux et terrible élément; mais l'ignorance où ils étaient des moyens de le rallumer, lorsqu'il viendrait à cesser entièrement, leur fit comprendre la nécessité de le circonscrire dans un ou plusieurs lieux, de l'alimenter jour et nuit, et de commettre à sa garde des surveillants dont l'unique soin était de veiller constamment et d'empêcher qu'il ne s'éteignît. La danse des *Curètes*, que j'ai mentionnée plus haut, fut imaginée à cet effet, et s'est conservée traditionnellement sous le nom de *danse pyrrhique* (dont on attribue aussi l'invention à Pyrrhus, fils d'Achille, mais il faut croire que ce n'est pas de celle-là dont il s'agit ici), ou danse *pyrénéenne*, danse du feu. Il est affligeant d'être forcé de convenir qu'il ne reste rien de suffisant, de capable d'apporter un appui matériel à ces assertions, si ce ne sont les témoignages historiques sur lesquels elles se fondent. Sous le rapport musical en particulier, je ne sais aucunes garanties de plus, surtout de plus anciennes à invoquer, que celles que je viens d'exposer brièvement et que l'on trouvera bien plus développées dans le livre même où je les ai puisées, accompagnées d'une quantité remarquable d'étymologies, de noms propres, de dates, de noms d'auteurs respectables, qui excitent sous mille rapports le plus vif intérêt, mais qui répandent en réalité peu de lumières sur le berceau de l'art, objet spécial de cet ouvrage.

Ainsi donc, en remontant, comme je l'ai annoncé d'abord, aux antiques *Uriens*, ou *Celtes*, aïeux des Gaulois et les nôtres, la

première notion qui se présente à notre observation, touchant le sujet dont je m'occupe, est celle qui nous est donnée sur les *Bardes*, ou *Embages*, ces poètes musiciens des temps les plus reculés. Une partie importante de leur ministère les obligeait à suivre l'armée; elle consistait à perpétuer la tradition des grandes actions par leurs poésies, à chanter la valeur, les actions héroïques de leurs guerriers, comme à flétrir la mémoire des lâches et des déserteurs. En admettant comme incontestable l'assertion d'*Eginard*, ou *Eginhard*, cité précédemment, en supposant que le recueil des poésies des *Bardes* gaulois se soit conservé jusqu'au règne de Charlemagne, en 800, il est à peu près certain qu'il ne reste rien aujourd'hui d'écrit, d'authentique surtout, sur les vers et principalement sur la musique de ces bardes du temps du Dieu *Esus*. Ils n'ont point eu d'Homère pour chanter une autre guerre de Troie, ils n'ont point eu de rapsodes pour propager par fragments les compositions de cet Homère celtique, non plus que de Pisistrate pour les recueillir et les léguer à la postérité. Tout ce qu'ils ont produit comme poètes, comme musiciens, ne peut donc plus être considéré par nous que comme d'heureuses improvisations, dont la tradition nous est parvenue par l'entremise des auteurs anciens qui l'ont reçue de leurs devanciers, et nous l'ont transmise dans ceux de leurs écrits auxquels le temps a permis de parvenir jusqu'à nous.

En effet, les Gaules étaient divisées en une certaine quantité d'états formant une espèce de confédération; ces états étaient à peu près républicains, à peu près monarchiques, gouvernés par des *ducs*, tels qu'*Ambiorix*, au temps de Jules César. Les noms de *Pharamond*, duc des Francs, mort, à ce que l'on croit, en 421; de *Clodion*, dit le *Chevelu*, second duc, ou roi des Francs; de *Mérovée*, leur troisième roi, second fils de *Clodion*, et le chef de la race appelée *Mérovingienne*; de *Childéric*, quatrième roi des Francs, et père de *Clovis*, sont à peu près les seuls qui soient parvenus jusqu'à nous à travers l'obscurité profonde que tous les historiens s'accordent à reconnaître comme inhérente à cette époque si reculée de l'irruption des Francs dans les Gaules. Cette irruption est venue rompre la chaîne des temps, détruire les traditions et jeter sur le passé

comme sur un long avenir un voile impénétrable qui nous dérobe totalement la connaissance historique et exacte des choses.

Pour donner quelque régularité à mon travail, pour lui trouver un point de départ qui me parut logique et convenable, je me suis permis quelques excursions sur le domaine de l'histoire : on me le pardonnera, je l'espère; je me suis imposé la loi de ne parler que de ce qui me paraîtrait indispensable pour éclairer mes recherches et les renseignements qu'il m'a été possible de me procurer. Je crois donc avoir acquis la certitude que ce n'est point à cette période grossière et barbare de nos annales, si peu connues d'ailleurs, qu'il est permis de demander des instructions sur l'état des arts et sur la musique en particulier : à l'exception de ce que j'ai dit précédemment, tout est incertitude et chaos.

CHAPITRE II.

DES ORIGINES GRECQUES.

Le christianisme ne fut introduit dans les Gaules que vers le milieu du deuxième siècle après la mort de Jésus-Christ; cette remarque n'est pas placée ici sans motif. Les premiers chrétiens donnèrent à la musique une existence positive et une très grande importance en la faisant servir constamment à rehausser la pompe de leurs cérémonies religieuses. Ils imitèrent en cela, comme en mille autres choses, tous les peuples qui les avaient précédés. Suivant les notions historiques les plus accréditées et les plus répandues, ces peuples célébraient par des chants, des hymnes, des bruits d'instruments plus ou moins sauvages, les rites de leur culte, les hauts-faits de leurs guerriers, leurs victoires, leurs triomphes, etc. Mais il est généralement reconnu que ces peuples n'eurent jamais aucune notion de l'*harmonie*, telle que nous l'entendons aujourd'hui, et qu'ils

ne connurent que les intervalles uniquement *mélodiques*. Toute musique dût donc se borner, pour les premiers chrétiens (qui l'empruntèrent aux païens, comme tout le prouve et comme on le verra par la suite) à des cantiques, à des hymnes, à des psaumes, qu'ils chantaient, comme leurs devanciers, en commun, à l'unisson, ou à l'octave, sans aucun accompagnement de quelque instrument que ce fût.

Ces chants n'étaient point notés, parce qu'il n'existait alors aucune notation. Les Grecs indiquaient les seize ou dix-huit sons, dont, après plusieurs siècles, se composa leur musique, avec les lettres de leur alphabet (qui leur servaient en même temps de chiffres), comme le prouve leur *mode lydien*. Toutes les altérations introduites successivement dans leurs intervalles, exclusivement *mélodiques*, je le répète, étaient indiquées par de petits signes ajoutés aux lettres, ou par le renversement, la transposition, la mutilation, la torsion de ces mêmes lettres: s'il avait existé en quelque lieu du monde connu un système spécial quelconque de notation musicale, les Grecs étaient un peuple trop éclairé, trop intelligent, pour avoir négligé de se l'approprier, quelqu'imparfait qu'il pût être. Tout porte donc à croire que ces cantiques, ces psaumes des premiers chrétiens, n'étaient que des traditions mélodiques transmises oralement de génération en génération et auxquelles ils adaptèrent des paroles appropriées aux usages auxquels ils les destinaient. Le christianisme n'ayant donc pénétré dans les Gaules, comme je l'ai dit ci-dessus, qu'au deuxième siècle, et l'histoire étant à peu près muette sur tout ce qui concerne la France jusqu'au règne de Clovis, il en résulte qu'il n'y a rien de plus lumineux à espérer de ce côté, touchant la musique, puisqu'on n'a même aucun document bien positif sur quelque autre partie que ce soit de l'histoire, à l'exception des généralités, qui ne sauraient nous suffire dans la présente question.

Ce qu'il importe particulièrement de constater, après de laborieuses et minutieuses recherches faites à diverses époques par des soins qui ne sauraient nous être suspects, c'est que les premiers chrétiens ne nous ont transmis que ce qu'ils ont retenu, ce qu'ils

ont recueilli des anciens chants, des anciennes *cantilènes,* ou mélodies qui passèrent des Grecs chez les Latins.

Mais encore une fois, dira-t-on, quel était le nombre, la constitution des sons? Quelles étaient leurs figures représentatives? leur valeur? leur durée? leur mesure? Quelles étaient leurs longues? leurs brèves? La prose, ou les vers latins, placés sous ces chants antiques pour les faire servir à de tout autres usages, ne répondent point à ces questions pressantes et catégoriques. Le *diagrame* des Grecs, l'échelle de leurs sons, commença comme tout ce qui ne fait que de naître, c'est-à-dire par le développement imparfait de la plus petite dimension; cette dimension ne fut d'abord, si je suis bien informé, que de trois sons, comme seraient, par exemple, *ut, ré, mi;* bientôt, on ajouta un quatrième son placé d'un degré au-dessus du troisième, ce qui fournit l'intervalle de quarte; chacun de ces sons eut un nom particulier et fut le type, la clef, le chef d'un *mode;* on adapta successivement à ces premiers essais probables de constitution, un son, un degré au-dessous du plus grave que je suppose avoir été l'*ut;* puis un second, un degré au-dessous encore, correspondant à notre *la,* et qui devint l'extrême grave, du *diagrame* grec; d'autres sons furent ensuite ajoutés à l'aigu, ce qui en porta le nombre à huit, à seize, à dix-huit et enfin à vingt, à l'usage des voix: ce nombre, je crois, ne fut point dépassé, excepté pour les instruments. Les intervalles entre ces divers sons furent mesurés, divisés, fractionnés en *commas,* ce qu'il serait inutile d'expliquer ici; pour plus amples renseignements, il faut consulter *Pythagore, Aristoxène,* et les auteurs qui ont écrit sur la théorie musicale des anciens. J'ai dit quelle était la notation des Grecs. Aux cinq autres questions je ne ferai qu'une seule réponse; les valeurs musicales ressortaient toutes exclusivement des valeurs syllabiques de la langue grecque, plus abondante en longues et en brèves, beaucoup plus accentuée, plus cadencée que la langue latine et que la nôtre surtout; les inflexions mélodiques graves ou aiguës étaient régies par les mêmes lois et résultaient également de l'accentuation donnée aux paroles. La langue grecque avait par elle-même une espèce de mélodie; toute poésie se chantait, ce qui

explique pourquoi tant d'auteurs ont commencé leurs poèmes par les mots: *Je chante,* etc., locution que les poètes modernes ont imitée avec quelque irréflexion, puisqu'ils ne chantent nullement, et que, si on lit leurs œuvres, personne ne les chante, tandis qu'au contraire chez les Grecs tout se chantait.

Vers la fin du quatrième siècle, nous voyons saint *Ambroise,* archevêque de Milan, mort en 397, celui qui refusa l'entrée de la basilique à l'empereur Théodose, pour le punir du massacre de Thessalonique; saint *Augustin Aurélius,* mort en 430 (qu'il ne faut pas confondre avec saint Augustin, apôtre d'Angleterre, premier archevêque de Cantorbery, mort en 607, non plus qu'avec saint Augustin, évêque d'Hyppone), nous voyons, dis-je, ces deux personnages (saint Ambroise et saint Augustin A.), grands amateurs de musique, composer ensemble le *Te Deum* tel qu'il se chante encore aujourd'hui. Saint *Ambroise* rassembla tous les fragments de musique grecque qui purent parvenir jusqu'à lui, et y adapta, comme je l'ai dit plus haut, des paroles latines pour les faire concourir à la pompe des cérémonies de la nouvelle Eglise: il était naturel qu'il employât, dans ce but, les matériaux tout préparés qui s'offraient pour ainsi dire à ses recherches. Au sixième siècle, saint *Grégoire,* pape, ou *papas,* nom qui veut dire *père,* et que portaient indistinctement tous les premiers évêques, saint *Grégoire,* donc, dit *le Grand,* mort à Rome, l'an 604, à 62 ans, s'occupa avec zèle du soin de donner une nouvelle constitution au chant de l'Eglise. Les nombreux travaux de saint Ambroise favorisèrent son projet, et furent les principaux éléments de son œuvre; il leur donna une nouvelle disposition, une régularité dont ils manquaient peut-être, et une autorité née de sa position, ainsi que d'une volonté aussi ferme que constante; il nomma ce recueil *Antifonaire,* ou *Antiphonaire,* c'est-à-dire collection d'antiennes, d'offices, etc. Cette nouvelle constitution fit oublier le nom d'Ambroise et le *chant ambroisien :* le *chant grégorien* prévalut, et subsiste encore aujourd'hui, au préjudice du souvenir du premier fondateur. On a réfuté, avec quelque vivacité, cette assertion, que les premiers chants de l'Eglise chrétienne ne sont autre chose que d'anciennes *cantilènes* grecques,

peut-être hébraïques, recueillies par les soins de ces deux pères de l'Eglise, sous le frivole prétexte que les chrétiens détestaient trop profondément les païens pour leur emprunter quoi que ce pût être; mais la liste de tout ce que les chrétiens ont pris ou imité de leurs prédécesseurs serait trop longue et tout-à-fait hors de convenance ici; je renvoie les réfutateurs à des autorités qu'il me serait facile de nommer, et auxquelles personne n'a jamais été tenté de répondre. C'est peu de chose que d'attaquer une opinion, un système, si l'on n'a quelque chose de fort, de concluant à y substituer sur le champ. En combattant les opinions émises ci-dessus, touchant les sources où puisèrent saint Ambroise et saint Grégoire, il eut été utile pour l'histoire de l'art de faire connaître, pour notre instruction actuelle, quels furent les véritables auteurs de ces chants: cette leçon eût levé tous les doutes, prévenu toute erreur possible. En l'attendant, je vais me permettre quelques remarques. 1° Saint Grégoire substitua aux lettres qui indiquaient les notes de la musique des Grecs, les lettres de l'alphabet romain, plus conformes aux besoins et aux usages des Latins. 2° Suivant toutes les probabilités, les Grecs n'avaient aucune idée de nos modes *majeur* et *mineur*, attendu que la résonnance du corps sonore, base principale de leur système musical, ne donne que le premier; cependant saint Grégoire, en leur empruntant leur manière de noter (qu'il appropria aux nécessités de son époque), conserva l'espèce de mode mineur *la* des Grecs, dont l'échelle diatonique fut, à une certaine époque, ainsi réglée: *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si* bémol, *si* naturel, *ut, ré, mi, fa, sol, la,* ce qui, comme on le voit, donnait une étendue de 16 sons à leur *diagrame,* nom par lequel ils désignaient leur succession diatonique. 3° Les lettres romaines, choisies par saint Grégoire pour remplacer les signes grecs, furent A pour *la,* B pour *si,* C pour *ut,* D pour *ré,* E pour *mi,* F pour *fa,* et G pour *sol;* ces deux échelles identiques commençaient toutes deux par *la* et donnaient ainsi le premier rang au mode mineur, tandis que, dans l'école actuelle, le mode majeur est toujours le premier désigné. Ces lettres servent aussi à indiquer le ton dans lequel doivent jouer tous les instruments à vent susceptibles de changer de corps

ou de coulisse, tels que les clarinettes, les cors, les trompettes. De plus, quand on donne le ton dans les orchestres de théâtre, de concerts, de chapelles, c'est toujours avec la note *la* du haut-bois, ou le *la* à vide du violon. On remarquera aussi que les voix graves descendent rarement avec sonorité au-dessous de la note *la*, et qu'elle est à peu près la borne commune des voix aiguës, à la double octave, sauf les exceptions aux deux extrémités; mais *exception* ne peut jamais faire *règle*, car alors elle deviendrait la règle elle-même, et changerait nécessairement la nature et l'ordre des choses. Les lettres que j'ai indiquées plus haut servent encore aujourd'hui dans divers pays, et notamment en Italie, à désigner les notes de la gamme moderne qui commence par C *ut*, contrairement à l'usage antique ou l'on était de la commencer par le *la*. Je m'arrête ici sur un point qui mérite une attention particulière. Les Grecs connaissaient le son que nous nommons *si*; ce *si* existait pour l'oreille comme pour le raisonnèment, et occupait le second rang dans le *diagrame* des Grecs, où il était indiqué par un double gamma ΓΓ; saint Grégoire l'avait accepté des Grecs, et lui avait conservé le second rang sous la lettre B. Il est bien extraordinaire que, jusqu'à *Jean de Muris*, vers 1330, cette note *si*, demeurée sans nom, fut oubliée comme si elle n'existait pas; *Gui* d'Arezzo (dont je reparlerai, ainsi que du précédent) ne lui trouva pas d'autre nom dans sa gamme que celui de *B mol*, ou *mou*, pour *si* bémol, et de *B dur*, ou *B quarre*, pour *si* naturel: on appelait alors du nom de *muance* le passage du *la* à l'*ut* au-dessus par une espèce de glissade, en parcourant de la voix les deux B sans articuler un nouveau nom, ni un nouveau son; toute la différence consistait donc seulement dans ce nom qui devait affirmer l'intonation de *si* et qui ne devait éclore qu'après tant de siècles. 4° Je reviens aux modes. L'école moderne du contrepoint, qui conserve les *plain-chants* et les *tons* de l'Eglise comme base de cette étude, énonce également le mode mineur avant le mode majeur, avec cette seule différence, fondée sur la nature des intervalles harmoniques, qu'elle prend *ré mineur* pour premier ton, au lieu de *la mineur*, et les classe ainsi: *ré, mi, fa, sol, la* et *ut*. 5° Le *si* est exclu comme on voit, non parce qu'il n'exis-

tait pas, ou qu'un nom lui manquait, mais parce que le genre diatonique, le seul en usage chez nos devanciers, ne se traitait qu'*harmoniquement*, n'admettant que des consonnances seulement, et repoussant par conséquent le *si*, seul degré de la gamme qui n'ait pas sa quinte juste naturelle; peut-être trouvaient-ils disgrâcieux cet intervalle de quinte diminuée produit par *si naturel* et *fa naturel*, qui pouvait leur paraître défectueux; peut-être aussi leur oreille, peu exercée, leurs voix mal assouplies se refusaient-elles à l'entonner juste. Ces causes toutes physiques ont donc pu faire rejeter le *si* de la gamme des *Celtes*, comme aussi l'intervalle de quinte diminuée *si-fa* par l'école moderne primitive du contrepoint, bien que cette note *si* fut authentiquement avouée par les antiques *Uriens*, par l'échelle grecque, et par l'échelle latine, évidemment copiée sur la précédente.

Le maître de chant *Lemaire* fut le premier, au seizième siècle, qui mit en pratique cette note *si*: il ne l'inventa point, comme on peut facilement s'en convaincre, puisqu'elle était admise dans la famille des sons tant de siècles avant lui; on doit toutefois lui savoir gré d'avoir hâté, par son exemple, l'adoption de cette syllabe nécessaire au complétement de notre gamme et à la liaison qui lui manquait d'une octave à l'autre, soit en montant, soit en descendant, ce qui devint en quelque sorte la source de toutes les autres gammes.

Les lettres de l'alphabet grec, celles de l'alphabet romain ayant donc servi de temps immémorial et exclusivement servi à la notation de la musique, puisqu'aucun renseignement, quelque fugitif, quelque insuffisant qu'il soit, ne saurait nous faire soupçonner quels étaient les caractères de l'écriture *urienne*, celtique ou gauloise-druidique, et surtout quels étaient ceux dont ils se servaient pour noter leur musique, il est évident que ni les uns ni les autres n'ont pu nous transmettre aucun des signes qui nous servent maintenant à composer la nôtre, et que le système actuel est entièrement moderne.

Notre musique se compose de deux éléments principaux: la *mélodie* et l'*harmonie;* l'art de la composition consiste dans la connaissance approfondie de ces deux puissants moyens, des règles

par lesquelles chacun d'eux est régi, et des conditions suivant lesquelles on peut faire l'application de l'un à l'autre pour tirer de leur combinaison le meilleur effet possible. La musique des anciens ne comprit jamais qu'un seul de ces éléments, la *mélodie*, qu'ils divisaient en deux parties : la *mélopée*, qui était la théorie des intervalles mélodiques, et la *rhythmopée*, qui était la théorie des mouvements et des accents. Il est facile de juger, par ce rapprochement, de la dissemblance et des ressources respectives des deux époques, l'ancienne et la moderne.

Je crois indispensable de répéter et de constater, de la manière la plus absolue, ce que les autorités les plus dignes de foi nous engagent à regarder comme certain, c'est que les anciens, et même jusqu'à une époque peu éloignée de nous, ne connurent jamais, ni ne pratiquèrent par conséquent dans leur musique ce que nous appelons *harmonie*, fût-ce la plus simple, celle que l'on nomme communément *harmonie consonnante*, et qui ne comprend que des tierces, des quintes, des sixtes et des octaves; qu'ils n'eurent ni notation spéciale, ni figures de silence, ni mesure régulière, et que le chant, dans son émission, ne recevait d'autre impulsion que celle que lui imprimaient les paroles, d'autre intonation grave, médium ou aiguë que celle qu'il recevait de la manière d'entonner ces paroles, manière que l'on pourrait appeler la *cantilène de l'accentuation*, et qui puisait ses lois et sa puissance dans la nature même du langage. Cela me semble si vrai que la déclamation italienne, infiniment plus accentuée, et, si j'ose me servir d'un néologisme, plus *inflexionnée* que la nôtre (bien qu'elle le soit moins encore que l'antique langue grecque), pourrait presque se noter. Le chant, ou ce que l'on nommait ainsi, était donc en *tout* subordonné, pour le mouvement, les valeurs, la mesure, au mouvement poétique, à la valeur syllabique, à l'intonation et à la mesure des paroles. Toutes musiques antiques exécutées par des instruments (lorsqu'il y en eut suffisamment,) étaient soumises à ces diverses impulsions commandées par les paroles qui devaient être écrites pour les instrumentistes comme pour les chanteurs, ou les premiers devaient les savoir par cœur, puisqu'ils ne faisaient que répéter, en l'imitant, ce qui était chanté.

Longtemps après l'invention des premières figures de notes modernes, elles étaient encore sans valeur spéciale distinctive, et n'avaient de durée réelle que celle qu'elles recevaient des syllabes que l'on plaçait dessous, et comme ces syllabes n'avaient guères plus de trois nuances de valeur différentes, c'est-à-dire les *longues*, les *brèves*, les *moyennes*, il n'y eut d'abord que trois figures de notes correspondantes à ces valeurs, dont l'unique emploi, en dehors de ces conditions de mouvement, ou pour mieux dire de durée, était de régulariser et de fixer les intonations.

Il résulte donc de tout ce qui a été dit précédemment que, jusqu'au cinquième siècle de l'ère chrétienne, l'histoire et la naissance de l'art moderne n'ont rien à attendre de satisfaisant qui réponde à notre juste curiosité, malgré les recherches les plus persévérantes.

L'imagination féconde, brillante et quelque peu hyperbolique des Grecs, semblable en ceci à celle des anciens Arabes et des Orientaux en général, mais avec plus de goût et de grâce, les portait naturellement à diviniser toutes choses et à chercher sans cesse des origines merveilleuses aux objets de leur estime, de leur affection, de leur gratitude, ou de leur admiration. Les arts, les sciences, honorés parmi eux à un si haut degré, leur parurent, dans leurs relations secrètes ou patentes, un admirable concert, une musique céleste; ils se hâtèrent de leur créer une origine divine et de leur chercher dans les cieux une famille immortelle; cette famille, composée de neuf sœurs, ayant pour frère, pour chef et pour législateur Apollon, fut saluée du nom des neuf muses, dont chacune présidait aux destinées d'un art ou d'une science. La musique fut, dit-on, inventée par elles, d'autres disent par Orphée, d'autres encore par Mercure, auteur du premier tétracorde connu composé des sons *mi*, *fa*, *sol*, *la*, dont le premier désignait le mode *dorien*, propre aux chants graves, religieux, ou guerriers: il fut imaginé par *Lamiras*, poète et musicien de la Thrace. Le second indiquait le mode *phrygien*, attribué à *Marsias;* ce mode avait la puissance d'exciter à la fureur: un mode mixte appelé *sous-phrygien*, avait le pouvoir de l'apaiser. Le troisième annonçait le mode *lydien;* c'était celui qui exprimait la langueur, les plaintes, les sujets tristes,

lugubres ou lamentables. Le quatrième signalait le mode *eolien*, réservé pour les airs tendres, amoureux ou bachiques ; il fut inventé par *Demon*, d'Athènes, neveu de Démosthènes. Le nombre de ces modes s'accrut successivement, au point d'arriver, dit-on, au chiffre 47. De tous ces modes, six seulement ont été conservés comme authentiques par l'Eglise; nos deux modes majeur et mineur n'ont que fort peu de relation avec ceux que je viens de citer. Quoi qu'il en puisse être de l'origine réelle de la musique en Grèce, il paraît qu'elle y fut apportée par *Cadmus*, fils d'Agénor, roi de Phénicie, né vers l'an 1519 avant J.-C. Cadmus avait appris la musique des Phéniciens, et vint avec *Hermione*, ou *Harmonie*, se fixer en Béotie, où il apporta l'art de l'écriture en même temps que les premières notions musicales. Remonter plus haut et chercher à constater si les Phéniciens sont véritablement une colonie *celte*, venue par l'Espagne s'établir dans ces nouvelles contrées, comme cela est avancé dans l'ouvrage que j'ai mentionné dans mon premier chapitre, si cette colonie apporta une langue déjà formée, une écriture pour la figurer, une musique systématisée prête à être transmise théoriquement par l'enseignement, c'est ce qui me paraît étranger à mon sujet, et conséquemment entièrement hors de propos. Si les traditions sont exactes, la poésie et la musique seraient nées en même temps, puisque l'on attribue l'une et l'autre à *Linus*, de Chalcis en Eubée, né l'an 1280 avant J.-C. Il inventa, dit-on, les vers et même la musique; la tradition historique, ou fabuleuse qui s'appuie néanmoins sur *Suidas*, dit que les muses pleurèrent sur son tombeau. *Linus* alors serait antérieur à *Hésiode*, au temps duquel cependant on fait remonter la naissance des beaux-arts; mais il est bien difficile de démêler la vérité sur des époques si reculées, et de fixer précisément auquel appartient la priorité, bien qu'elle semble apparente. Toutefois, *Hésiode*, d'Ascra, est l'un des plus anciens poètes connu; auteur de la *Théogonie*, ou généalogie des dieux, on ne sait s'il est contemporain, ou plus ancien qu'*Homère*, né, suivant M. Larcher, en 884, selon une autre version, l'an 907, ou bien encore l'an 968 avant J.-C. L'admirable poème de l'Illiade fut écrit, assure-t-on, trois cents ans après la prise de

Troie. Ainsi, *Orphée,* né en Thrace cent ans avant ce mémorable siége, serait antérieur à *Hésiode* ainsi qu'à *Homère,* et serait même l'aîné (dans l'histoire de la poésie et de la musique) de *Linus,* dont j'ai parlé plus haut. Homère chantait ses poèmes, les rapsodes les chantèrent après lui; Orphée, Hésiode, durent chanter les leurs, et l'on cite même un musicien, du temps de la guerre de Troie, nommé *Argias;* la musique est donc de la plus haute antiquité. L'usage des instruments est également fort ancien, car la lyre fut inventée, suivant quelques auteurs, par *Mercure,* ou *Hermès,* qui en fit présent à Apollon, et la flûte à un seul tube est dûe à *Minerve:* ce sont, avec le cornet, ou cor, ou tuba, de *Thubal,* dont j'ai parlé ailleurs, les trois plus anciens instruments que l'on connaisse; on fait aussi honneur à ce Thubal de l'invention d'une espèce de lyre, mais sur laquelle on ne s'explique point. Si *Mercure* est réellement d'origine *urienne* ou *celtique,* il a pu avoir la tradition de cette lyre, qu'il forma d'une écaille de *testudo,* ou tortue, à laquelle il adapta deux cornes de bœuf, réunies transversalement par le haut au moyen d'une pièce de bois, ou de toute autre matière à laquelle se rattachaient les cordes fixées d'abord sur l'écaille qui faisait la base de cet instrument, dont la forme devait être à peu près celle que nous lui voyons aujourd'hui. Les cordes, dont la matière est peu connue, dûrent être au nombre de trois d'abord, donnant les sons *mi, fa, sol;* de quatre ensuite, faisant entendre *mi, fa, sol, la.* S'il faut en croire les écrivains, cette disposition changea bientôt par l'addition de deux nouveaux sons au grave, *ré, ut,* et deux à l'aigu, *si, ut,* ce qui formait un intervalle d'octave que l'on divisa en deux *tétracordes,* ou deux intervalles de quarte, disposés ainsi sur la lyre, *ut, fa, sol, ut,* avec un ton de disjonction entre ces deux tétracordes, nom que leur donnèrent les grecs. On ne dit ni à quelle époque, ni quels furent les novateurs qui ajoutèrent ces développements au premier tétracorde *mi, fa, sol, la,* attribué à Mercure, fils de Jupiter et de Maïa: l'époque de sa naissance n'est soupçonnée nulle part; il est seulement probable qu'il est fort antérieur à *Cadmus. Pythagore* ajouta le *la* au grave, un degré au-dessous du *si,* dont l'auteur est inconnu. La

lyre se nommait *testudo*, ou *cithare;* sa base, bombée et sonore, s'appelait *magas*, je ne sais à quel temps ni à qui cet instrument est redevable du nom de *lyre*. On nous dit seulement que le premier qui fabriqua des lyres, ou cithares, à l'imitation de celle qu'inventa Mercure, fut un nommé *Cépion*, disciple de *Terpandre;* il changea le nom de cet instrument qu'il appela *Asias*, ou *Asiatique*, attendu que les *Lesbiens*, voisins de l'Asie, l'affectionnaient beaucoup et en faisaient grand usage. Ce *Terpandre*, que l'on place 276 ans avant J.-C. ajouta, dit-on, trois nouvelles cordes à la lyre, ce qui en portait le nombre à sept; mais une autre version affirme qu'il n'ajouta que la septième, et qu'il fut même mis à l'amende par les Ephores pour le punir de cette innovation corruptrice: *Chorœbus*, fils d'Atys, roi de Lydie, aurait, à ce qu'assure *Boëtius*, ajouté la cinquième corde à la lyre; il reste à savoir à qui serait due alors la sixième; si je puis l'apprendre j'en informerai le lecteur. *Terpandre* vivait dans la 33e olympiade, et fut le premier qui remporta le prix aux jeux carniens à Lacédémone, *Thalès*, personnage célèbre de l'antiquité, né trois cents ans après le siége de Troie, et ami de Lycurgue, inventa la *lyre crétoise*. C'est au roi *David*, né à Béthléem, l'an 1085 avant J.-C., d'Isaï, de la tribu de Juda, mort à 70 ans, dans la 40e année de son règne, que l'on doit l'invention des cordes fabriquées avec des boyaux d'animaux; avant cette découverte on ne se servait que de cordes faites de fils d'écorce d'arbre, de lin ou de métal. La lyre étant l'un des premiers instruments inventés dans cette haute antiquité, les noms de ceux qui lui apportèrent quelque modification, quelque amélioration, ne doivent pas être dépourvus d'un certain intérêt; dans cette opinion, je placerai ici celui de *Lycaon*, regardé comme l'un des meilleurs musiciens de l'ancienne Grèce, et qui fut l'inventeur de la huitième corde ajoutée à la lyre. *Agélaus*, de Tégée, remporta le premier le prix institué pour ceux qui jouaient des instruments à cordes, aux jeux pythiques, l'an 559 avant J.-C. *Amphion*, suivant la tradition fabuleuse, rebâtit les murs de Thèbes aux doux sons de sa lyre; c'est à lui que l'on doit la première tentative faite de l'employer à s'accompagner en chantant. Il fut de plus le créateur de la poésie *Citharis-*

tique et du *mode lydien*. Je n'ai, en aucune manière, la prétention de corriger les autorités que je consulte, mais je ferai observer seulement qu'*Amphion,* prince thébain, fils de Jupiter et d'Antiope, n'est indiqué à aucune époque antérieure à Orphée; qu'Orphée chantait en s'accompagnant sur la lyre, et que par conséquent Amphion ne saurait être le *premier* qui ait mis ce moyen en usage: je me trompe peut-être. Voici, au surplus, les noms des plus anciens musiciens connus, ceux du moins que j'ai pu recueillir: *Mercure, Apollon, Orphée, Amphion, Hyagnis, Olympe, Demodoque, Phémius, Terpandre, Phrynis, Thimothée, Marsyas, Pan, Archiloque, Pythagore, Aristoxène,* et *Jupiter* même figure dans cette catégorie. Ce ne sont pas les seuls qui méritent une mention historique; il en est d'autres d'une renommée moins éclatante, qui ne doivent cependant pas être oubliés. De ce nombre fut un certain *Théophraste,* célèbre dans l'ancienne Grèce; il porta à neuf le nombre des cordes de la lyre de Mercure: *Timothée,* de Milet, fit monter ce nombre jusqu'à onze. On comprendra à quel point on honorait alors la musique et les musiciens lorsqu'on saura que les Grecs donnèrent à une ville de Laconie le nom de *Zarex*, musicien né à Lacédémone, et qui jouissait, dans son temps, d'une haute réputation. Il faut savoir qu'il y eut deux hommes fameux du nom d'*Olympe;* le premier était de Mysée et naquit avant la guerre de Troie: il avait été élève de *Marsyas;* au dire de Plutarque, il était de son temps le maître et le chef de la bonne musique. Le second du nom d'*Olympe* vit le jour en Phrigie; on prétend qu'il est le premier qui fit connaître aux Grecs les instruments à cordes; il est fâcheux que l'on ne s'explique pas davantage sur ce que pouvaient être ces *instruments à cordes,* car là, peut-être, se retrouverait le berceau du *rebec* et du *violon,* dont l'origine se perd dans la nuit du temps. L'époque de cet *Olympe* est fort incertaine; on croit qu'il vécut du temps de *Midas,* roi de Phrygie, qui reçut avec distinction *Bacchus* dans ses états; mais comme il y a eu plusieurs Bacchus, je ne saurais dire précisément duquel il est ici question. Les anciens Hébreux connurent aussi la musique, ceci n'est point contestable; mais on n'a sur leur musique que des données encore plus incertaines que celles qui nous

sont parvenues sur celle des Grecs. *Moïse* a prétendu que *Jubal*, fils de *Lameck*, avait inventé la musique vocale et instrumentale, ou qu'il avait été le premier du moins à les mettre en usage; qu'*Enos*, ou *Enoch* avait aussi, le premier, chanté les louanges de Dieu, 130 ans après la création du monde. Il a dit, en outre, que ce *Jubal* avait inventé le psaltérion et la harpe. Les Juifs, suivant ce qu'on m'assure qu'en a écrit Anacréon, avaient un instrument de musique nommé *magadis*, monté de vingt cordes, mais deux par deux à l'octave l'une de l'autre, ce qui réduisait à dix le nombre des sons réels: *Daniel* dit que cet instrument était le même que le, ou la *sambuca*. Ils avaient aussi un instrument appelé *magrapha*, cité par *Jean Outrein*, né à Middelbourg, en Hollande, en 1713; mais il ne donne aucune explication sur cet instrument. Une note que l'on me communique, tirée des interprètes hébreux en date de 1700, n'indique nullement quels pouvaient être les instruments juifs cités dans ces versets de leurs livres saints. 3ᵉ *verset:* «Louez-« le (Dieu) au son des trompettes, chantez ses louanges sur la « harpe et sur la lyre (instrument à dix cordes).» 4ᵉ *verset:* «Louez-« le au son du tambour, de la flûte, et sur l'orgue.» 5ᵉ *verset:* «Louez-« le au son des timbales d'un son gai et agréable.» Bien que ces noms nous soient familiers, ils n'impliquent en aucune manière qu'ils s'adaptaient à des instruments semblables, ou seulement à peu près pareils à ceux dont nous faisons usage aujourd'hui. Le nombre des écrivains qui se sont occupés de la musique des Hébreux est très considérable, mais jusqu'ici je n'ai pas appris que leurs travaux, très estimables d'ailleurs, aient beaucoup éclairci cette question d'histoire ancienne. D'après une opinion puisée à la même source, *Noë*, aussi fils de *Lameck*, était ou devait être musicien, puisque la musique était en usage chez les Hébreux avant le passage de la mer Rouge, après lequel le peuple d'Israël chanta le cantique de l'Exode, composé par Moïse, qui était poète et musicien. La musique était en honneur chez les Juifs du temps de *Jacob:* ce qui n'aurait rien de contraire à la vraisemblance si les Juifs sont, comme on le prétend, une colonie du peuple *urien*. *David* était poète et musicien; *Salomon* était musicien et chanteur.

Le premier maître de musique des Hébreux se nommait *Asaph;* les lévites, ses élèves, étaient au nombre de 24,000, et on en employait jusqu'à 10,000 à la fois dans les grandes fêtes. *Chonnenias,* le premier des lévites, était le chef de ces prodigieux concerts, dont le pareil ne pourrait se retrouver que sous la plume de M. *Galland.* Ces 24,000 musiciens étaient, dit-on, divisés en 24 chœurs qui se relevaient d'heure en heure jour et nuit pour le service divin : ce n'est pas la moindre des merveilles racontées sur le temple de Salomon, sur ses trésors, sur ses écuries, et sur son sérail de 800 femmes. Il paraîtrait que toute l'Ecriture-Sainte se chantait : l'Exode, les cinq livres de Moïse, les Prophéties, les Psaumes, les Proverbes de Salomon, le Cantique des Cantiques et l'Ecclésiaste. Les Juifs cependant détestaient les spectacles et les jeux publics; *Hérode* manqua d'être assassiné pour avoir fait construire une salle de spectacle à Jérusalem et un cirque hors de ses murs.

Les Hébreux, comme je l'ai dit, faisaient usage d'une espèce de lyre à dix cordes, mais on ne nous dit pas de qui ils la tenaient, ni par quels progrès successifs elle était arrivée à ce développement, tandis que chez les Grecs, infiniment plus civilisés, plus ingénieux, plus inventifs que les Juifs, la lyre, au temps de Pythagore, n'avait encore que huit cordes : ce qui lui fit donner le nom d'*octacorde*.

On a recherché avec beaucoup de soins quel était le plus ancien poète d'*Orphée,* de *Linus,* d'*Hésiode* ou d'*Homère,* on a voulu savoir également quel était le plus ancien peintre, et l'on est parvenu à découvrir que c'était un grec nommé *Bularchus,* qui fit, avant la dix-huitième olympiade, le premier tableau qui ait existé, celui de la bataille des *Magnésiens;* il fut acheté au poids de l'or par *Candaule,* roi de Lydie. Moins heureux dans leurs investigations, les savants n'ont pu découvrir d'une manière certaine quel a été le premier musicien; l'art de la musique semble remonter jusqu'au premier âge du monde. La même obscurité enveloppe le berceau de l'architecture, de la sculpture et de la gravure. Toutefois, on sait, d'une manière à peu près certaine, que tout le système musical des Grecs, selon ce que l'on rapporte, n'était composé à sa naissance que de

trois sons, *mi, fa, sol;* de quatre ensuite: *mi, fa, sol, la,* qui formaient un premier *tétracorde,* ou intervalle de quarte; plus tard de huit: *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* d'où ressortait l'accord de leur lyre, ou cithare, divisé en deux tétracordes: *ut, fa, sol, ut,* avec un ton de disjonction au milieu; ensuite de dix: *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.* On nommait les tétracordes de l'accord *ut, fa, sol, ut,* dont les deux sons extrêmes du grave et de l'aigu donnaient l'intervalle d'octave, *tétracordes de Mercure,* auquel, comme on le voit, se rapportait tout le système. Ce système primitif du *tétracorde* fut promptement étendu par *Choreb,* d'abord, nommé ailleurs *Chorœbus* (1); *Hyagis* en ajouta une sixième; *Terpandre,* je l'ai déjà dit, fut l'auteur de la septième, pour que le nombre fut correspondant à celui des sept principales planètes; et enfin *Lycaon,* de Samos, ajouta la huitième; les auteurs anciens discutent sur ces diverses adjonctions, mais je crois parfaitement inutile de prendre part à cette controverse. La lyre dût sa neuvième corde à *Théophraste,* de Piérié; la dixième à *Hystiée,* de Colophon; la onzième à *Timothée,* de Milet; *Phérécrate,* selon Plutarque, assure que la cithare de *Menalippide* avait douze cordes. On comprend par ces détails, un peu arides peut-être, comment le système des sons chez les Grecs s'étendit peu à peu et s'éleva par degrés du nombre trois à celui de seize: cette étendue du grave *la* à l'aigu *si* paraît être la plus grande qu'ils supposassent possible, pour les voix du moins. En divisant ces intervalles diatoniques d'après notre système actuel, par demi-tons, cette division leur aurait donné vingt-sept sons, formant vingt-six demi-tons; mais ils ne s'en tinrent pas à cette division rationnelle. Les scholastiques de l'époque, calculèrent, subtilisèrent, divisèrent, fractionnèrent le ton en huit, neuf et même douze parties, ou *commas,* et réussirent, par ce moyen, à devenir insaisissables, inintelligibles et inexécutables pour leurs contemporains probablement, et pour nous très certainement. Ce système des sons subsista ainsi, en tout ou en partie, jusqu'au temps de saint Ambroise. *Gui* d'Arezzo l'étendit au grave en ajou-

(1) Qui ajouta une cinquième corde à la lyre.

tant la note *sol* au-dessous du *la* grave des grecs; il fut l'inventeur du B mol, de même que du B dur ou B quarre, et, depuis cette époque, l'échelle des sons s'est accrue de telle sorte (pour les instruments,) que le nombre s'élève maintenant à quarante-six, pouvant donner soixante-dix-huit demi-tons appréciables de l'*ut* extrême grave au *fa* extrême aigu du piano. Les Grecs, comme je l'ai dit, eurent dans *Pythagore* et *Aristoxène* deux grands chefs d'écoles, mais ils différaient entre eux de principes sur plusieurs points assez essentiels. C'est aux siècles modernes (à partir du neuvième) que sont dus les systèmes de l'*harmonie*, du *contrepoint*, de la *fugue*, de l'*imitation* et des *canons*. Un système, en thèse générale, est un ordre d'idées, de principes, de déductions, de conséquences tirées de ces idées, de ces principes une fois posés, formant un corps de doctrine. Lorsque cette doctrine est fondée sur la nature, la raison, l'observation, l'expérience, l'étude, le goût, elle peut conduire à la perfection; lorsqu'elle n'est que le fruit de la manie étourdie d'innover, de changer sans discernement, sans élévation dans l'âme, elle mène infailliblement à l'erreur. Tout ce qui s'éloigne de la belle nature, et n'a pas cette imitation pour but constant, est dégradé, corrompu, et n'est propre qu'à corrompre, à dégrader les idées, les opinions, les sentiments du public, si flottant déjà, si incertain entre ce qui est réellement bien et ce qui est mauvais. Comme la lyre est, selon toute apparence, l'un des premiers instruments inventés, on me pardonnera, je pense, de m'être étendu sur ce chapitre qui touche si essentiellement au développement de la musique; et, en effet, chaque corde ajoutée à cet instrument, qui d'abord n'en eut que trois, puis quatre, etc., fut le signal d'une nouvelle conquête dans le domaine des sons. Cette lyre prenait alors le nom de l'extension dont elle était enrichie; c'est pourquoi la lyre à cinq cordes se nommait *pentacorde*, du nombre cinq auquel elle était parvenue: la quinte se nommait *diapente*. Notre sixte augmentée, comme serait par exemple *ré* bémol au grave et *si* naturel à l'aigu, s'appelait *pentatonon*, qui signifie cinq tons, ou quatre tons et deux demi-tons. J'admets avec soumission ce nom qui nous est transmis par des voies respectables, mais je regrette

que l'on ne nous ait point informé d'une manière précise par qui, quand et comment à pu s'introduire dans la musique grecque, si bornée, si simple, si peu aventureuse dans son origine comme dans sa marche ultérieure, un intervalle qui annonce des développements immenses, et qu'à l'époque où il fut adopté, *en mélodie,* on avait déjà reculé les bornes du possible plus loin que l'histoire de l'art, dans ce temps, ne semble pouvoir le faire croire.

Les Grecs avaient, nous dit-on, dans leur musique deux espèces de silences: l'un, nommé *prothesis,* était une pause longue; l'autre, appelé *lemma,* etait une pause brève. On n'indique d'ailleurs ni leur figure, ni leur valeur rationnelle, et cela ne se pouvait guères, puisqu'il n'existait d'autres valeurs musicales que les valeurs relatives des syllabes. Il paraît, au surplus, que ces silences étaient indiqués dans les vers mêmes par des signes particuliers, qui tenaient alors beaucoup plus de la poésie que de la musique. On fait dériver le mot *musique,* cet art de combiner les sons de manière à plaire à l'oreille et à toucher le cœur, du mot *musa,* ou *muse,* parce que l'on prétend que les muses inventèrent cet art, qui me semble être une création entièrement due à Mercure, sans préjudice de l'idée première qu'il peut avoir empruntée aux *Uriens,* source primordiale de toutes choses. La musique peut se diviser en deux grandes parties: *la musique théorique,* laquelle comprend l'historique de la matière musicale, et *la musique pratique,* qui est l'application des ressources et des règles, aux divers usages auxquels cette matière est propre. Quoiqu'il en puisse être, la musique doit être considérée comme l'un des arts les plus anciens qui existe, puisqu'il se trouve mêlé aux plus antiques monuments du genre humain. Mais, par une inexplicable fatalité, plus ce grand art s'est perfectionné, plus il a acquis de développements, de puissance, de véritable importance, plus ceux qui le professaient ont déployé de talent, de mérite, plus cet art est tombé dans la déconsidération et les artistes dans le mépris: nous en avons aujourd'hui de déplorables preuves!... Les Grecs n'accordaient point aux seuls soldats des honneurs, ils les répandaient également sur les artistes dont les œuvres faisaient, sans distinction, l'objet constant de leur

admiration. Ils n'eurent une si grande quantité d'hommes célèbres que parce qu'ils accueillirent et récompensèrent les talents de tous les genres, sans qu'il fut alors besoin de recourir à la honteuse intrigue et à la plus basse servilité; la philosophie, l'éloquence, la poésie, la musique, la danse, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'art tragique ou comique pouvaient prétendre, parmi eux, aux plus hautes distinction, à la fortune, et jouissaient de la plus grande estime; ils en avaient une si profonde pour la musique particulièrement, qu'ils lui donnaient le nom de science *encyclopédique*, comme les renfermant toutes à elle seule. Dans ces temps si prodigieux, si différents du nôtre! les musiciens étaient philosophes, poètes, orateurs, et tous gens d'un mérite distingué. On n'aurait pas accordé le titre de *musicien* à un homme qui n'aurait su que chanter ou jouer d'un instrument: on ne le donnait qu'à ceux qui possédaient cette science par le raisonnement, la théorie et la spéculation. De nos jours, la profession d'artiste est bien loin de présenter la même dignité et de jouir de la même considération: on avoue encore que l'on est poète, peintre, architecte, à peine si l'on ose convenir que l'on est musicien!... Une remarque à faire, qui n'est pas sans intérêt, nous reporte à 520 ans environ avant J.-C.; l'objet de cette remarque est *Pindare*, né à Thèbes en Béotie, poète célèbre, habile musicien, élève de *Myrtis* et condisciple de la véritable *Corinne;* il vainquit son maître comme poète, mais il fut vaincu cinq fois par *Corinne* devant les juges de Thèbes: on prétend que Corinne était d'une grande beauté!... Cet exemple, que beaucoup d'autres pourraient appuyer, prouve qu'il n'est pas impossible de réunir les talents de la poésie et de la musique, et de savoir tenir à la fois la plume et la lyre. Le père de Pindare se nommait *Scopin;* il était né à Thèbes, et était très habile sur la flûte.

Je reviens à la lyre, sur laquelle il me reste encore quelques mots à dire. On donnait communément le nom de *lyre* à tous les instruments dont les cordes étaient tendues à vide, c'est-à-dire non appliquées sur un manche, et que l'on pinçait d'une main avec les doigts, ou avec le *plectrum,* qui était une petite pièce de bois, ou d'ivoire, semblable à la pièce d'écaille dont on se sert pour pincer de la man-

doline; les doigts de l'autre main ne touchent point aux cordes. Le nombre de celles que l'on ajouta successivement aux trois ou quatre premières, dûes à Mercure, amena quelques changements dans la forme de la lyre, qui s'appelait d'abord *testudo,* j'en ai dit la raison, que l'on nomma ensuite *cithare,* dont on a voulu improprement tirer le mot *guitare* en français, bien que la guitare ne ressemble en rien à la lyre, non plus qu'à l'instrument triangulaire nommé *trigone,* lequel est cité par *Juba,* sur le témoignage duquel s'appuie *Athénée* qui en parle après lui. Ce *trigone,* que l'on croit avoir été inventé par les Syriens, et qui fut communiqué par eux aux Grecs, est maintenant totalement inconnu, à moins que ce ne soit celui qui est parvenu jusqu'à nous sous le nom de *harpe,* de même que la harpe est le seul instrument qui puisse nous faire concevoir quelque idée juste de ce que pouvait être le *trigone;* mais ce trigone, ou cette harpe, devient la matière de sérieuses réflexions. On a déjà vu comment la musique, dont l'immense antiquité est incontestée, nous dénonçait son existence et nous montrait son berceau chez la première race d'hommes qui se soit répandue sur la terre: la race *urienne;* que cette première origine soit révoquée en doute, ce doute ne détruit pas mon raisonnement, car, si l'on nie la réalité du peuple *urien,* on ne prononcera certainement pas le même jugement sur le peuple *celte,* venu immédiatement après la race urienne, s'il n'est lui-même cette première race contestée, et je n'accorde ceci que pour un instant; or, les Celtes connaissaient la musique, les bardes celtes jouaient de plusieurs instruments, et entre autres de la *harpe* qui leur fut transmise probablement par leurs prédécesseurs, car il n'est dit nulle part qu'ils en furent les inventeurs; les Syriens, venus après les Celtes, n'étant que leurs descendants, ou peut-être une de leurs colonies, suivant le système de l'auteur de l'*Origine des premières Sociétés,* les Syriens, dis-je, ont donc pu recevoir des Celtes la harpe qu'ils communiquèrent aux Grecs, mais qu'ils n'inventèrent point. Mercure, devenu personnage mythologique, mais qui a pu réellement exister parmi les hommes, a pu également emprunter aux *Uriens,* ou Celtes, la lyre qu'ils avaient créée et dont ils jouaient, ainsi que de la harpe.

Cette lyre, à trois cordes d'abord, n'avait pas, que l'on sache, de nom caractéristique différent; celle à quatre cordes se nommait *tétracorde;* celle à cinq cordes *pentacorde;* celle à six cordes dût s'appeler *sexacorde;* celle à sept cordes était nommée *heptacorde*, du mot grec *hepta* qui veut dire sept; celle de Pythagore, montée de huit cordes, s'appelait *hoctacorde:* j'ignore quels noms furent donnés aux autres additions de cordes. La huitième, ajoutée à la lyre par *Lycaon*, est attribuée par Pline à *Simonide;* il ne m'appartient pas de décider cette question peu importante d'ailleurs. La onzième corde, dûe à *Timothée*, de Milet, date de la 108e olympiade, pendant laquelle régnait Philippe, roi de Macédoine et père d'Alexandre-le-Grand. Ce nombre de cordes, porté à douze par *Menalipide*, comme je l'ai dit précédemment, s'accrut encore par la suite, et donna enfin les moyens d'opérer mélodiquement des intervalles de toute espèce, en admettant, toutefois, que les Grecs aient eu l'idée de monter leurs lyres diatoniquement du grave à l'aigu par degrés conjoints, ce que rien d'ailleurs ne fait pressentir. Il est vraiment incompréhensible que le raisonnement ou le hasard ne leur ait pas fait naître la pensée de faire sonner deux cordes à la fois, à l'intervalle de tierce, de quinte ou de sixte: le grand secret de l'harmonie était trouvé, mais le destin a voulu que le génie de l'homme fût borné et ne dépassât pas certaines limites.

Les Grecs regardaient la musique comme un don des dieux et la croyaient aussi ancienne que la race humaine. J'ai vu affirmer quelque part qu'ils avaient tiré des Hébreux les premières notions de leurs sciences, de leurs arts; que les premiers les tenaient des Egyptiens, qui les avaient puisés eux-mêmes à des sources beaucoup plus anciennes, peut-être *uriennes*, et qu'alors il n'y aurait rien de tout à fait invraisemblable à ce que l'Antiphonaire de saint Grégoire, préparé par les recherches, les soins de saint Ambroise, ne fut un recueil de cantilènes grecques et *hébraïques*. Je crois néanmoins que les rapports que les Grecs ont eus avec les Egyptiens ont été beaucoup plus fréquents, plus intimes, plus influents que ceux qu'ils ont pu avoir avec les Juifs. Dans l'opinion des

Grecs, *Jupiter* avait enseigné lui-même la musique à son fils *Amphion*, et la flûte avait été inventée par *Minerve;* mais il paraît que la *sirinx,* ou flûte à plusieurs roseaux de différentes grosseurs et d'inégale longueur, inventée par *Pan,* est plus ancienne. Suivant ce que dit *Homère,* le poète, le musicien, l'exécutant se trouvaient toujours réunis dans la même personne, ainsi que cela s'était vu chez les *bardes celtes;* ces bardes, poètes, musiciens, chantres des héros et de leurs exploits, furent communs aux *Celtes,* aux *Germains,* aux *Francs,* aux *Gaulois* et aux *Bretons* insulaires. Selon l'affirmation de l'autorité que j'ai citée dans l'introduction de cet ouvrage, les *Celtes,* pères de tous les peuples de la terre, créateurs de toutes les langues, de toutes les sciences, de tous les arts seraient aussi les plus anciens inventeurs de la musique, dont le berceau qui la vit naître serait bien décidément alors la Gaule. D'après le témoignage qui m'est rapporté de trois auteurs dignes de foi: *Diodore de Sicile, Grégoire de Tours,* et *Franchet,* la musique était connue des Gaulois dès l'an du monde 2140, et *Dupleix* prétend que les écoles de musique des bardes furent plus particulièrement fixées à *Montbard,* en Bourgogne. Lors de la conquête des Gaules par les Romains, les bardes perdirent leur crédit, s'expatrièrent, et, depuis cette époque, on n'a plus rien su de l'état de la musique dans ce pays, sinon qu'une école des sciences et des arts fut fondée à Lyon par *Auguste,* d'autres disent par *Caligula.* A l'égard des Francs, on suppose que la musique leur était connue longtemps avant *Pharamond. Grégoire de Tours* assure que la cérémonie du baptême de Clovis fut embellie par une musique si admirable que le roi en fut émerveillé: ce baptême eut lieu dans l'église de Saint-Remy, à Reims, l'an 496. Clovis stipula, dans un traité de paix conclu avec *Théodoric,* roi des Ostrogoths, que ce dernier lui enverrait un corps de musiciens et un bon guitariste: ce qui donne à penser que la guitare existait déjà à cette époque. Les diverses fonctions assignées aux bardes étaient communes aux *scaldes* chez les Scandinaves (Suédois et Norwégiens), en Irlande, et aux *troubadours* du moyen âge.

On prétend que les hommes ont appris des oiseaux à chanter;

cela se peut, je ne l'affirme ni ne le nie; mais ils ont longtemps chanté, cela est, je crois, vraisemblable, avant d'inventer le premier instrument de musique quelconque: peut-être même ont-ils chanté avant de savoir parler. Le chant est un mouvement instinctif, naturel, qui se manifeste chez les jeunes enfants: pour les exciter, on les imite, et l'on chante ainsi sans s'en apercevoir. La musique est un besoin de l'âme, dans quelque position que l'on se trouve; elle anime le plaisir, elle charme la mélancolie, elle adoucit la colère, elle pleure avec la douleur. Ah! malheur à l'être étranger aux douces émotions qu'elle fait ressentir; sa sensibilité sera toujours un problème. Je ne sais cependant si l'on serait fort touché, de nos jours, des chants dont nous parle le célèbre *Rollin*, dont je ne cite l'assertion que pour mémoire; il prétend que la famille de *Seth*, l'un des premiers hommes qui vécurent (l'an 130 de la création du monde, selon l'Ecriture-Sainte) était musicienne dans le genre diatonique, c'est-à-dire le plus simple, le plus patriarcal. Je veux bien le croire, puisque *Rollin* le croyait, à savoir que la musique était déjà un art fort perfectionné dans la postérité de *Caïn*, et que l'inventeur de cette musique fut un nommé *Jubal* (ou peut-être *Thubal*), l'un des premiers descendants de ce chef des réprouvés; mais comme, dans ces temps immensément loin de nous, on ne savait ni lire ni écrire, rien, absolument rien n'est venu jusqu'à nous pour appuyer cette tradition; et j'en ai regret, car il eût été curieux de savoir dans quel ton, dans quel mode, dans quelle mesure et surtout dans quelle langue chantait la famille de *Caïn* et de quels instruments elle savait jouer pour s'accompagner. Cette musique éclectique a grandement dégénéré, sans doute, «aussi voyons-nous,» dit l'illustre écrivain, cité plus haut, « que c'est ordinairement aux objets des passions que la musique « est asservie. Elle sert à les embellir, à les grandir, à les rendre « plus touchants, à les faire pénétrer jusqu'au fond de l'âme par « un nouveau plaisir, à la rendre captive des sens, à la faire *habiter « tout entière dans les oreilles,* à lui inspirer une nouvelle pente à « chercher hors d'elle sa consolation. »...... Je ne sais quel chaleureux panégyriste ferait un éloge plus vrai, mieux senti de l'art

musical que cet honorable historien, qui, plus loin, s'en fait gratuitement le détracteur, car il ajoute: ...... « et à lui communiquer « une nouvelle aversion pour les réflexions utiles, pour l'attention « à la vérité. L'abus de la musique, presqu'aussi ancien que son « invention, a fait plus d'imitateurs de *Jubal* que de *David*.»

Tout ceci est fort édifiant sans doute, mais ne nous apprend rien de certain sur le chant de *Seth*, sur l'école de *Jubal*, sur ses instruments et leurs méthodes; tout ce que cela tend à prouver, ce me semble, c'est que l'on chante sur la terre depuis qu'il y a des oiseaux et des hommes.

Revenons aux Grecs qu'heureusement le déluge a respectés, et répétons ce que j'ai déjà dit plusieurs fois, ce qu'affirme Rollin, dont l'autorité vient me prêter son appui, c'est-à-dire que les Grecs aimaient et honoraient la musique autant que quelque autre science que ce fût, qu'il était convenable et d'une bonne éducation d'en être instruit, et que *Platon*, *Aristote* en recommandent l'étude à la jeunesse dans leurs ouvrages. *Epaminondas*, ce héros thébain si fameux, comptait au nombre de ses belles qualités celle de danser avec grâce et d'être habile sur plusieurs instruments. Dans ces temps anciens, un homme ignorant la musique passait pour manquer d'éducation : on lui donnait le surnom d'*Amousikos*, et *Thémistocle*, ayant été obligé dans un repas de refuser la lyre qu'on lui présentait pour qu'il chantât à son tour, comme c'était l'usage alors, sa *scholie*, ou chanson de table, parce qu'il n'était point musicien et ne savait pas se servir de cet instrument, reçut des reproches assez vifs et ne fut point exempt du sobriquet : *Amousikos*.

Ceux qui jouaient de la cithare, ou de la lyre, ce qui était la même chose, étaient nommés *citharistes*, ou *lyristes*, et les femmes qui s'occupaient de cet instrument, *psaltriaï*, ce qui porterait à penser que le *psaltrion*, ou *psalterion*, était une espèce de lyre ou d'instrument à peu près semblable. Les personnes qui chantaient en s'accompagnant sur la lyre étaient appelées *lyrodus*, ou *lyrodos*; de cet usage est né le nom donné à l'espèce de poésie dont on se servait dans ce cas, et que l'on désignait sous le titre de *poésie lyrique:* ce nom lui est demeuré. L'art de chanter en s'accompagnant

sur la cithare ou la lyre s'appelait la *citharœdique*, et l'art de jouer de la flûte se nommait la *aulétique*. La seule différence réelle qui existât entre la *lyre* et la *cithare*, c'est que la première, la petite lyre recevait le nom de *cithare* : c'était celle que portait Apollon, à qui l'on donnait, pour cette raison, le surnom de *citharœde*: on appelait encore cette lyre *barbitos*; sa monture la plus ordinaire était de sept cordes; c'est pourquoi elle était nommé, comme je l'ai déjà dit, *heptacorde*: l'autre était la grande lyre. On appliquait aussi le nom d'*heptaphone* à une suite de sons à peu près semblables à notre gamme diatonique, et il y avait, à *Olympie*, un portique ou se rencontrait un écho répétant sept fois la parole, ce qui lui avait fait donner également le nom d'*heptaphone*. Enfin le nom générique de toutes les espèces de lyres grandes ou petites, quelque fût le nombre de leurs cordes, était celui de *forminx*. Quelques auteurs ont prétendu attribuer à *Amphion*, fils de Jupiter et d'Antiope, la petite lyre, ou cithare de Mercure; mais il paraît qu'ils n'étaient pas suffisamment informés; toujours est-il certain qu'Amphion inventa le genre de poésie qu'on a depuis toujours appelé *poésie lyrique*. La lyre, quelque fût sa forme et sa grandeur, se pinçait avec les doigts ou avec le *plectrum*, comme je l'ai déjà dit, mais il y avait beaucoup plus de grâce et de mérite à en jouer avec les doigts seulement. Les Grecs peignaient le plus ordinairement leurs lyres en rouge : ils affectionnaient particulièrement cette couleur. On employait le chêne, le buis, l'ivoire, l'écaille de tortue à la confection des lyres, dont le bas, ou corps d'instrument, était assez vaste et creux, afin que le son eût plus de résonnance, plus de force : ce corps d'instrument était percé de deux ouvertures destinées à faciliter l'émission du son. Les deux branches, ou montants, furent longtemps des cornes d'animaux, mais on les remplaça par la suite avec des pièces de différentes matières, imitant à peu près les contours de ces cornes. De ce que le bas de cet instrument se nommait *magas*, comme je l'ai dit ailleurs, on a, sans que l'on puisse savoir à quel propos, donné l'épithète de *magadiser* au chant à l'octave, qui était le produit naturel de la réunion des voix d'hommes et de femmes, chantant la même *cantilène*, attendu que le timbre et la qualité sonorique

de leur diapason respectif les place invariablement à la distance d'octave l'une de l'autre; c'est ce qu'ils appelaient *antiphonie*, par opposition à ce qui se chantait à l'unisson, ou par des voix d'une seule et même espèce, comme serait, par exemple, un chœur à une seule partie chanté exclusivement par des femmes; c'est cet unisson qu'ils nommaient *homophonie*. Selon l'opinion des Grecs, c'était moduler que de *magadiser;* je pense moi que c'était *modifier* et non pas *moduler:* à coup sûr ce n'était pas *harmoniser*. Mais sans discuter d'avantage ici la valeur des mots, et laissant de côté ce qu'ils présentent de vicieux dans une fausse application, tenons-nous pour assurés que les Grecs ne connurent aucune des lois de la modulation, et n'eurent jamais d'autre harmonie que l'*antiphonie* et l'*homophonie*, c'est-à-dire l'octave et l'unisson, produits naturels de l'assemblage ou de la séparation des voix des deux sexes. Il est permis de supposer que l'invention de la lyre est mère de l'invention de la harpe, ou bien encore que celle-ci est le développement de la première, comme la lyre pourrait n'être que le diminutif de la harpe; pour décider cette question il faudrait savoir à laquelle des deux appartient précisément la priorité, laquelle des deux fut la première produite à la lumière: je soumets cette réflexion qui peut encourager à des recherches intéressantes pour l'histoire de l'art. Un motif assez puissant paraîtrait y inviter, lorsqu'après tout ce qui a été dit précédemment sur les différentes espèces de lyres, on apprend que les anciens en avaient une nommé *epigonion,* laquelle était montée de quarante cordes: la *harpe* actuelle n'en a que quarante-quatre, la ressemblance est grande certainement; toutefois, l'instrument moderne diffère essentiellement de l'ancien par l'ingénieux mécanisme qui permet de doubler le nombre des sons en donnant la facilité d'opérer les demi-tons. La harpe est donc très probablement le perfectionnement de l'*epigonion*, ou *trigone*, ou *trigonium*, de cet instrument triangulaire duquel se servaient les Grecs; mais, encore une fois, remontât-on jusqu'aux *Celtes uriens*, desquels la lyre et la harpe étaient connues, laquelle des deux fut inventée la première? voilà la question. Quelques auteurs croient que cet instrument est le même que la *sambuca*, dont l'inventeur

est inconnue, et dont l'origine se perd dans la nuit du temps. Les Egyptiens faisaient usage d'une harpe dont la forme approchait beaucoup de celle dont nous nous servons aujourd'hui; ils en avaient de diverses grandeurs, montées de quatre, ou de huit, ou de dix, ou même de vingt-et-une cordes; les Grecs en avaient également une faite d'ivoire, montée de sept cordes, et qui devait être une espèce de cithare: ils l'abandonnèrent promptement, mais les Romains s'en emparèrent et la cultivèrent avec soin. Les Hébreux connurent la harpe, cela n'est pas douteux; *David,* l'un de leurs rois, en joua devant l'arche. Au temps de la chevalerie, cet instrument était déjà très recherché en France. Les Anglo-Saxons excellaient, dit-on, sur la harpe et sur un autre instrument nommé *cornicinus.* La harpe est la principale pièce des armoiries de l'Irlande et le symbole de la liberté de l'Angleterre, qui en fut redevable à *Alfred-le-Grand,* sixième roi de ce pays, et dont je ne puis me refuser à dire, incidemment, quelques mots. Alfred, de la dynastie saxonne, monta sur le trône l'an 849, à l'âge de 23 ans. Les Danois menaçaient sa couronne, il leur fit la guerre, les battit d'abord, fut vaincu ensuite, détrôné, proscrit, et obligé de fuir; il se cacha quelque temps, revint ensuite, et, sous les obscurs habits d'un pauvre ménestrel aveugle, joueur de harpe, il pénétra hardiment dans le camp des Danois, qui l'accueillirent sans défiance, écoutèrent ses chants et sa harpe avec une vive et curieuse attention. Cette ruse lui réussit parfaitement: elle pouvait le perdre s'il eût été reconnu, ou seulement soupçonné! Elle le mit à même d'étudier leur camp, leur nombre, leurs moyens, et de les attaquer ensuite avec avantage. La bataille d'Eddington leur fut fatale: Alfred les défit complétement, reprit Londres, qu'il fortifia de manière à ne plus craindre de nouvelles attaques. Il poliça son royaume en y appelant les arts, les sciences et les lettres. Il divisa le pays en comtés, institua le jury, donna de bonnes lois, fit fleurir le commerce, la navigation, et mérita son surnom: ce grand homme mourut l'an 900.

Je reviens au sujet duquel ces détails m'ont écarté un instant. Les Anglo-Normands étaient aussi fort habiles sur la harpe. Cette harpe avait, ainsi que la nôtre, la forme triangulaire; mais elle

n'avait point de colonne de soutien sur le devant; le triangle était ouvert, elle était portative et montée seulement de dix ou douze cordes : au treizième siècle, elle n'en avait encore que dix-sept. Ces renseignements sur la lyre et la harpe, si variées dans leurs formes, leurs nombres de cordes, pourront paraître un peu longs, quoique très imparfaits sans doute: le lecteur qu'ils fatigueront devra passer outre. Je n'ai eu la pensée de les consigner ici que pour ceux qui les ignorent et qui préféreront peut-être profiter du peu que j'en sais à s'en passer tout à fait. J'ai souhaité qu'ils servissent du moins à donner quelque idée générale sur l'enfance d'un art que nous voyons si grand aujourd'hui, et dont l'histoire est si peu connue: j'ai voulu, pour ainsi dire, le leur faire voir dans ses langes. Ce que j'ai dit de la lyre et de la harpe me conduit à dire quelque chose de la flûte, l'un des premiers instruments inventés.

Selon Virgile, qui attribue à *Jopas,* musicien de Didon, reine de Carthage, l'introduction de la musique aux festins des têtes couronnées et l'usage des chansons à boire à la fin des repas, usage qui remonterait alors à l'an 3180 du monde, selon l'Ecriture-Sainte, Virgile, dis-je, nous assure que *Pan* fut l'inventeur de la *sirinx;* cette flûte à plusieurs tubes fut très probablement, avec le tuba de *Thubal,* l'origine de tous les instruments à vent, ainsi que la flûte à un seul tube dont on est redevable à *Minerve. Dardane,* de Trézène, est regardé par Pline le naturaliste comme l'inventeur du chalumeau. *Marsias,* personnage à demi-fabuleux, et qui paraît cependant avoir existé, passait pour un excellent joueur de flûte et pour en avoir aussi inventé une. La sirinx semblerait dans tous les cas avoir eu longtemps l'avantage sur ces diverses flûtes simples, parce qu'elle formait du grave à l'aigu une échelle diatonique d'une certaine quantité de sons. La flûte, sur laquelle comme sur tant d'autres points de l'antiquité règne une grande obscurité et une incertitude que je n'ai pas mission de fixer, la flûte, assure-t-on, est d'origine phrygienne. Celle que nous nommons *traversière* était connue des Grecs; ils la jouaient en travers comme on le fait aujourd'hui, et ils l'appelaient *plagiolos. Alcibiade* était habile

sur cet intrument qu'il aimait beaucoup; son maître *Antigénides,* de Thèbes, flûtiste fameux alors, la perfectionna en augmentant le nombre des trous, inventés d'abord par un musicien grec nommé *Alexandrides;* le premier, au moyen de ces trous pratiqués le long du corps de l'instrument, il parvint à en tirer des sons graves et des sons aigus; mais on ignore en quel temps il vivait; on ignore de même quel était le nombre primitif de ces trous au moyen desquels on avait tenté d'augmenter le domaine des sons de la flûte; cette tentative dût être d'abord faible et hasardée, mais elle se développa ensuite à mesure que de nouveaux essais, de nouvelles idées vinrent éclairer et féconder les premiers. Un autre flûtiste fort renommé, appelé *Antigène*, vivait 406 ans avant J.-C. Mais c'est à *Archestrate,* de Syracuse, que l'on fut redevable des premières règles écrites pour l'étude de cet instrument. Il serait d'un haut intérêt de connaître les préceptes contenus dans cette première méthode: malheureusement elle est perdue. *Ardale,* que Pausanias croit être l'inventeur de la flûte, est du moins le premier qui imagina de la faire servir à accompagner les voix, et *Aristoclide,* au temps de Xercès, aussi habile sur la cithare que sur la flûte, remporta, le premier, le prix aux jeux que l'on célébrait à Athènes. Ce prix fut remporté six fois aux jeux pythiques par un autre grec nommé *Aristonoüs.* Les Grecs, comme on a pu le voir, avaient plusieurs espèces de flûte; l'une d'elle est remarquable par son nom, la *parthénienne,* et parce qu'il était permis aux vierges de danser au son de cette flûte. Minerve, toujours vierge, inventa la flûte, je l'ai déjà dit; mais une tradition maligne assure qu'un jour qu'elle s'occupait à en jouer, elle s'aperçut, par hasard, en se mirant dans les eaux tranquilles d'un beau lac, que cet exercice faisait enfler ses joues, rougir son front, et dérangeait singulièrement l'ordonnance régulière de son beau visage: le dépit augmenta sa rougeur, ce qui prouve que la sagesse toujours vierge n'était pas plus exempte de coquetterie que ne le sont beaucoup de vierges, toujours sages; enfin elle jeta de côté cet instrument, qui l'avait enlaidie pour un instant, et n'y toucha plus, laissant à d'autres le soin de perfectionner cette découverte, coupable d'avoir

un moment altéré sa beauté. Comme on la nommait souvent *parthenos*, il se peut que ce nom ait fait donner celui de *Parthenon* au temple bâti en son honneur par Périclès dans la citadelle d'Athènes. Il reste à savoir si *Parthenon* vient de *parthenos*, ou *parthenos* de *Parthenon*; toujours est-il que le nom de *parthénienne* donné à la flûte en question vient de l'un ou de l'autre, et peut-être de tous deux. L'*hyppophorbe* était aussi une flûte de l'invention des Grecs; elle se faisait de bois de laurier évidé de sa moëlle, dépouillé de son écorce, et rendait un son fort aigu: elle ne servait qu'aux gardiens des chevaux réunis dans les pâturages. Les Phéniciens eurent, ainsi que les Grecs, une flûte d'ivoire et nommée *éléphantine*, c'est tout ce que j'ai pu apprendre touchant cet instrument. Une remarque que j'ai été à même de faire en diverses occasions, c'est que, suivant l'apparence, il n'y avait pas d'application spéciale d'un instrument quelconque à un sexe plutôt qu'à l'autre; hommes et femmes jouaient indistinctement de la lyre, du psaltérion, de la cithare, et il m'est tombé sous les yeux le nom d'une certaine *Galathea*, dame grecque, qui jouissait d'une grande réputation comme excellente joueuse de flûte.

La *Nibèles* était une autre espèce de flûte; celle-ci était adaptée à une outre que l'on gonflait d'air, et de laquelle elle recevait le vent qui la faisait résonner: cet instrument était fort en usage en Abyssinie. Je le mentionne par la raison que, d'après la description qui en est faite et que je viens de rapporter, il pourrait bien être l'origine de notre musette, dont il présente les principaux éléments; c'est au surplus une simple conjecture que je fais sans prétendre lui donner plus de valeur qu'elle ne mérite. J'ai omis un nombre considérable de noms de flûtistes, de lyristes, de lyres, de flûtes, appartenant aux Phéniciens, aux Egyptiens, aux Chinois, aux Hébreux, aux Arabes, aux Persans, aux Turcs, aux Grecs, aux Romains, aux Etrusques, etc., parce qu'ils auraient inutilement étendue cette revue, que j'ai tâché de rendre aussi rapide que possible.

L'art musical chez les Grecs était représentée par *Euterpe*, l'une des neuf muses, sœurs et compagnes assidues d'*Apollon*. *Julien*

Pollux, auteur grec, poète et musicien, a prétendu dans ses écrits que les Grecs faisaient servir la musique à neuf usages différents, et que c'était de ce nombre neuf qu'ils formèrent les noms des neuf muses. *Calliope*, à cause de sa belle voix, obtint parmi elles le premier rang.

La musique était connue des Phéniciens longtemps avant *Cadmus*, fils d'Agenor, roi de ce pays. Cette assertion acquiert un haut degré de vraisemblance si l'on admet que les Phéniciens étaient une colonie de Celtes émigrés de leur première patrie pour en chercher une nouvelle en Asie, et si l'on se rappelle qu'il a été dit que les Celtes, pères de tous les peuples du globe, inventeurs de toutes choses, inventèrent aussi la musique, ainsi que les noms des notes dont nous nous servons aujourd'hui. *Cadmus*, courant par ordre de son père après sa sœur *Europe*, enlevée par Jupiter (1), et fatigué de courses infructueuses, s'arrêta en Grèce avec la célèbre musicienne *Hermione;* il a donc pu y introduire la musique, qu'il avait apprise dans sa patrie, où elle était cultivée depuis longtemps. Selon toute probabilité, la musique vocale est fort antérieure à la musique instrumentale, et, par conséquent, de la plus haute antiquité, à laquelle *Mercure* se rattache nécessairement; nous avons, pour ainsi dire, assisté à la naissance du premier *tétracorde mi, fa, sol, la,* sur lequel se fonda le premier système musical des Grecs; nous avons vu éclore les trois premiers instruments qui aient paru sur la terre: la *trompe* de *Thubal*, la *lyre* de *Mercure*, la *flûte* de *Minerve*, etc. Nous suivrons, autant que cela sera possible, les développements de cet art enchanteur qui jouit chez tous les peuples de l'antiquité de la plus grande considération; mais n'oublions jamais, s'il se peut, que si la musique a pour premier but de plaire à l'oreille, *Platon* dit qu'il n'y a de musique véritablement digne de louanges que celle qui exprime ce qui est réellement beau, c'est-à-dire celle qui est harmonieuse, touchante et composée selon les lois de la raison, de l'art et du sentiment. Ces préceptes sont applicables en tous temps.

(1) *Voyez* le DICTIONNAIRE DE LA FABLE, de Noël, à l'article *Europe*.

Les Egyptiens, chez lesquels les arts et les sciences, de l'aveu de tous les auteurs, ont fleuri dans des temps d'une incalculable antiquité, connaissaient aussi parfaitement la musique; Moïse et Pythagore l'apprirent chez eux et par eux; *Osiris* fut, à ce que l'on assure, excellent musicien et passionné pour cette science; on lui attribue l'invention d'une flûte appelée *monolos*. On croit que c'est en Egypte qu'*Hermès*, ou *Mercure*, ce qui est le même personnage, inventa sa première lyre simple à trois cordes. On faisait usage dans ce pays d'une espèce de grande guitare, que les napolitains semblent avoir conservée sous le nom de *calascione* et qu'ils pourraient avoir reçue des Egyptiens par les Arabes ou par les Maures venus en Espagne. Malheureusement, les Egyptiens ne savaient ni écrire, ni noter leur musique, rien jusqu'ici du moins ne peut le faire supposer et ne nous éclaire sur ce point. L'un des *Ptolémée*, qui fut un de leurs rois et père de Cléopâtre, était surnommé *Ptolémée-Aulètes*, c'est-à-dire joueur de flûte, parce qu'il cultivait avec ardeur cet instrument dont il était grand amateur: on doit se souvenir que j'ai dit précédemment que l'art de jouer de la flûte s'appelait la *aulètique*. Les Hébreux, comme je l'ai dit aussi, connaissaient la musique, et possédaient de nombreux instruments qu'ils faisaient servir à la célébration de leurs cérémonies religieuses, du moins c'est ce que l'on nous assure. *Moïse* composa le premier hymne en l'honneur de *Jehova*, ce qui porte à croire qu'indépendamment de la connaissance de la musique et des instruments usités de son temps il avait également des notions étendues en poésie; mais comme ce qu'il savait il l'avait appris des Egyptiens, il est probable que la musique des Hébreux n'était pas plus avancée que celle de leurs maîtres; malgré cela, elle eut d'illustres protecteurs parmi ce peuple; *Samuel* l'aimait et l'honorait infiniment; *David* la cultivait et jouait de la harpe; *Salomon* était poète, musicien et chanteur: la musique des chants de *Jérémie*, surnommée le Simonide des Hébreux, était plaintive et pathétique; c'est probablement du souvenir de cette musique que nous vient l'épithète railleuse de *jérémiade* que l'on applique par dérision à toute manière traînante, monotone et larmoyante de dire des chants ou

des vers. Je respecte fort la traduction que nous transmet Rollin, les 24,000 chantres et instrumentistes des Hébreux, les 280 maîtres chargés d'instruire et de diriger ce prodigieux corps de musiciens; je ne discuterai pas plus sur cette merveille que sur celles du palais de Salomon : d'autres objets me préoccupent et sont plus en rapport avec mon humilissime ignorance. Je veux croire que ces 24,000 musiciens chantant des psaumes et les accompagnant avec des *trompettes,* des timballes sans peaux, des harpes, etc., etc., produisaient un admirable effet, fort agréable aux oreilles de Dieu, auquel je suppose des oreilles; tout ceci, je le répète, n'est pas du domaine des choses que je me suis proposé de traiter. A propos de *trompettes,* je remarque que c'est à *Ariorondas,* ou *Arichondas,* musicien grec, que l'on attribue l'invention de cet instrument, mais sans expliquer sa forme, sa matière, ses ressources, ni l'époque de son apparition. *Ariorondas* l'imita-t-il des Hébreux? le lui ont-ils emprunté? sont-ce deux inventions distinctes et diverses? c'est ce que je ne saurais décider.

La musique, chez les Grecs, faisait une partie très essentielle de l'éducation; ils la regardaient comme morale. D'après les renseignements fournis par les différents auteurs qui se sont occupés de cet objet et accordés sur le même point, cet art comprenait non-seulement la *mélopée,* ou si l'on veut la théorie des sons, les règles de la mélodie, mais encore la poésie, l'éloquence, la déclamation, la danse, qu'ils divisaient en *mimique* et en *saltation,* enfin la notation de la parole en général : art fort cultivé dans ces temps antiques, mais qui nous est totalement inconnu. Au dire d'*Alypius*, que j'ai cité ailleurs, savant né à Alexandrie en Egypte, et qui vivait vers l'an 360 avant J.-C., les caractères grecs qui servaient à figurer leur musique étaient au nombre de 1620. On comprend sans peine que cette musique, prise isolément, était bien autrement compliquée que la nôtre, exception faite toutefois de l'harmonie et de la composition, et plus longue, plus difficile à apprendre. Il n'est pas surprenant alors que cette étude exigeât plusieurs années pour que l'on pût en acquérir la connaissance; les philosophes, les législateurs recommandaient à la jeunesse de cultiver cette science, de

lui donner au moins deux ans, afin d'en avoir les plus indispensables éléments: preuve évidente de la haute estime publique dont elle jouissait. Envisagé sous ce point de vue général, cet art dût être considéré comme très étendu, surtout si l'on songe un instant à l'immense quantité de signes nécessaires à la composition de sa grammaire; mais lorsque, postérieurement, l'art oratoire, la poésie, la danse se furent successivement détachés de la musique pour former des arts distincts, indépendants l'un de l'autre, tout en conservant une étroite fraternité aussi indissoluble que celle qui existe entre les muses et leur divin maître, lorsque la musique fut prise individuellement, exclusivement, elle ne présenta plus que la théorie des sons, la succession mélodique des intonations graves, médium, aiguës, formées par les voix de différents sexes, de différents âges, de différents timbres ou caractères, car, je le redis encore, les anciens ne connaissaient que la mélodie, le parcours de tous les intervalles praticables, ou admis dans leur système, par l'organe de la voix humaine; mais ils n'avaient aucune idée de notre harmonie, non plus que de quelqu'une de nos mesures que ce fût, hors celle que le chant recevait par les vers, par chaque syllabe. Ils ne connaissaient non plus d'autre *rhythmopée* que celle qu'ils tiraient du rhythme même de l'accentuation de leur langue qui était poétique et leur fournissait une poésie musicale plus réelle qu'ils n'avaient réellement une musique poétique; la musique purement instrumentale leur était à peu près inconnue, car on ne composait alors aucun chant qui ne fut destiné à des paroles. Supposons pour un instant, ce que je crois matériellement faux, que les Grecs pratiquassent l'harmonie, ne fut-ce que l'harmonie diatonique, comment serait-il concevable que saint Ambroise, qui touchait à l'antiquité pour ainsi dire du bout du doigt, n'en eût rien su, rien entendu dire, rien copié, rien transmis, rien dit? Comment comprendre que saint Grégoire, homme savant, érudit, aussi intéressé que son prédécesseur sur le fait de la musique, ait gardé un silence aussi absolu sur cette prétendue connaissance de l'harmonie par les Grecs? connaissance révélée tout-à-coup au dix-septième siècle par je ne sais quel prodigieux investigateur, arrivé

miraculeusement en 1680 pour donner quelque relief à l'opinion de *messieurs de qualité,* fort surpris et fort scandalisés en même temps de ce qu'un *Perrault,* architecte, frère d'un autre *Perrault,* médecin, se fut avisé d'être beaucoup plus savant, plus judicieux qu'eux, et d'avoir eu raison sans eux, malgré eux, dans son parallèle des anciens et des modernes. Mais laissons dormir dans un profond oubli ces querelles éteintes depuis longtemps, et retournons aux Grecs qui méritent à tant d'autres titres une si juste admiration. Les instruments successivement inventés ajoutèrent une puissance nouvelle et d'une grande énergie à celle des voix dont ils doublaient les chants en les répétant à l'unisson ou à l'octave, suivant le timbre plus ou moins grave ou plus ou moins aigu de chacun. Deux philosophes spéculateurs, *Pythagore* et *Aristoxène,* se divisèrent sur la théorie de la musique, et ouvrirent chacun une école, différentes de l'autre à divers égards, et y exposèrent leurs principes. *Pythagore* prit pour base le calcul rigoureux, géométrique, et prétendit tout lui soumettre, ne rien devoir qu'à lui : il fut fidèlement imité en ceci par un théoricien du dix-septième siècle, par *Rameau,* promoteur exclusif du *système de la basse fondamentale* (*voy.* son livre intitulé *Générations harmoniques,* 1 vol. in-8°, Paris). *Anaxilas,* sectateur dévoué de *Pythagore,* prétendait en son temps que la musique n'était composée que de 24 chants principaux, desquels en dérivait un nombre infini ; d'autres spéculateurs portèrent ce nombre de 24 jusqu'à 45, dont les déductions alors devaient être innombrables. *Aristoxène,* sans repousser absolument le calcul, prenait pour principale règle la ratioalité de l'intelligence auditive, c'est-à-dire l'adoption de tout ce que la nature de nos organes pouvait admettre comme possible. Je n'essaierai pas d'expliquer ces deux systèmes ; les personnes desireuses de les mieux connaître pourront les étudier dans les auteurs mêmes qui les ont créés ou dans leurs commentateurs. Je me borne à leur en offrir une espèce de silhouette afin de leur en faire connaître à peu près les formes extérieures.

Les Grecs divisaient les sons en deux classes : ceux de la voix parlante, appelés *ecmèles,* et ceux de la voix chantante qu'ils nom-

maient *emmèles*. Il paraîtrait que *Pythagore*, à force de diviser, de subdiviser le ton par ses calculs, a eu l'intention d'apprécier et de systématiser toutes les intonations possibles du langage parlé et de les appliquer à la musique: cette supposition n'est peut-être pas si éloigné de la vérité qu'elle le semble d'abord : on regarde d'ailleurs comme certain que les Grecs ont possédé cette science; mais j'avoue mon respect profond pour cet abîme de savoir, et, jugeant par ma faible expérience de la difficulté qu'il y a à entonner toujours juste nos tons, nos demi-tons, je crois, dans mon infirmité, qu'il n'y a au monde ni voix, ni instrument, ni oreille, capable d'entonner, d'exécuter, d'apprécier, ou seulement de comprendre la douzième, la dixième, la neuvième, la huitième partie (ou *comma*) d'un ton. Les quarts de tons, desquels cependant je ne prétends pas nier l'existence en théorie, mais que je regarde comme inapplicables dans la pratique, sont relégués dans les livres didactiques, et n'ont rien de commun avec les chef-d'œuvres de nos deux derniers siècles; ils ne peuvent y avoir aucun rapport par deux invincibles raisons : la première est la raison de nature qui nous empêche absolument de saisir par l'organe auditif des différences pour ainsi dire microscopiques; la seconde est celle de notre système harmonique qu'il faudrait bouleverser de fond en comble; une troisième raison vient se joindre aux deux premières: c'est celle de la nature, de la conformation de nos instruments, si difficiles à ajuster complétement par tons et demi-tons, et qui ne pourraient arriver à exécuter des *commas* ou même des quarts de tons, que sous peine de passer pour jouer constamment faux. *Aristoxène* doit donc sembler plus raisonnable, ou du moins raisonner d'une manière plus conforme à la faiblesse, à l'insuffisance de nos organes, qui ne sont nullement grecs; il ne divisait le *tétracorde* qu'en trente parties, ce qui donnait déjà dix parties pour chacun des trois tons de ce tétracorde lorsqu'il était de trois tons, et douze parties lorsqu'il n'était que de deux tons et demi, comme celui de *mi, fa, sol, la,* pris diatoniquement; tandis que *Pythagore*, ainsi que je l'ai lu quelque part, le divisait en soixante parties. Les Grecs comptaient cinq tétracordes seulement dans leur échelle des sons; le plus grave se nommait *hypate,* le plus aigu

hyperboleon. L'historien *Rollin* admet dix-huit sons dans le système musical des anciens; c'était, selon son opinion, la plus grande étendue qu'il pût avoir. Chacun de ces sons avait un signe indicatif que l'on inscrivait au-dessus de la parole: ce signe, sans aucun doute, indiquait l'intonation que l'on devait prendre sur cette parole, laquelle à son tour décidait de la mesure, suivant la valeur de l'accentuation du langage. Le mot *harmonie* était employé dans le système musical des Grecs; mais il est impossible de définir l'acception qu'ils donnaient à ce mot, puisqu'il est bien évident qu'ils ne connaissaient point l'harmonie, qui est la théorie de toutes les combinaisons praticables et simultanées de sons formant des accords, base constitutive de notre musique moderne. *Harmonie* était fille de Mars et de Vénus; elle épousa Cadmus avec lequel elle vint en Grèce: voilà qui est bien; mais on ne voit point quel rapport peut exister entre cette antique harmonie et la nôtre, toute palpitante d'actualité: on voit encore moins ce qu'elle peut avoir eu d'analogie avec la musique des Grecs, qui ne la connaissaient pas. Cette musique, hérissée de difficultés, de calculs, de divisions, de subdivisions, de lettres, de signes, n'admettait cependant en apparence que le mode mineur, contrairement aux déductions du corps sonore qui ne donnent, comme premier résultat, que le mode majeur. Jusqu'à l'époque de la *fixation de la tonalité,* il y a eu des modes mélodiques, je veux bien le reconnaître; on a pu dire le mode de *ré,* le mode de *fa,* le mode d'*ut,* parce que le premier commençait et se terminait par *ré,* le second commençait et finissait par *fa,* le troisième par *ut,* et ainsi de suite, mais tous étaient en *ut majeur* ou en *la mineur,* ou, pour parler plus vrai, n'étaient dans aucune espèce de ton: le déplacement des demi-tons diatoniques, suivant le point de départ, faisait toute la différence, et, je le répète, quelque fût le *mode* adopté, il n'y avait réellement aucun ton positivement articulé: notre plain-chant d'église est à peu près encore en cet état. Il paraît d'ailleurs que les anciens différaient essentiellement entre eux sur les définitions, les noms, les divisions de leurs modes. *J.-J. Rousseau* avoue que: « fort obscurs sur toutes les parties de leur musique, ils sont presque inintelligibles sur celle de leurs modes ».

Je conviens à mon tour que tout ce que j'ai lu sur ce fait ne me les a pas autrement éclaircis. Le mot *diatonique*, tiré de leur langue; ne signifie autre chose qu'une succession naturelle de sons conjoints à intervalles d'un ton ou un demi-ton, et tend encore à persuader que ce qu'ils entendaient par modes ne ressemblait en rien à nos deux modes majeur et mineur, ni à nos trente tons; *mode*, chez les anciens, n'était donc qu'un nom générique prenant tantôt le nom particulier de *mi*, s'il commençait et finissait par *mi*, ou de *fa*, ou de tout autre. Le plain-chant, formé des antiques cantilènes grecques recueillies par saint Ambroise, les *tons*, ou *modes* de l'église, admis par *Fux* pour servir de base à l'étude du contrepoint, et qu'il avait reçus probablement des écoles gallo-belges, créatrices de cette science, de la fugue, etc., tout semble prouver ce que j'ai avancé plus haut, savoir : que la *tonalité* était inconnue aux Grecs; que le *ton* qui est un état de chose, une manière d'être constituée, fixe, indépendante, soit dans le mode majeur, soit dans le mode mineur, n'existait pas chez les Grecs, et n'a même été établi d'une manière théorique, définitive, invariable, qu'au commencement du dix-huitième siècle par le célèbre *Durante*. J'ajouterai, pour terminer cette dissertation, que la consonnance de tierce majeure ou mineure, cette partie constitutive et déterminante de nos deux modes, était traitée de *dissonance* par les Grecs qui admettaient au contraire la quarte comme consonnance. Ils n'avaient non plus ni dièses ni bémols; or, je crois qu'en l'absence de tout ce que j'ai énuméré précédemment, dans l'état où se trouvait leur musique, il n'y avait et ne pouvait y avoir aucune espèce d'harmonie possible: ceci me semble du moins de toute évidence. Les trois premiers modes grecs furent le *dorien*, celui-ci était le plus grave, le *phrygien* était au médium, et le *lydien* était le plus aigu: ils étaient tous trois à un ton de distance, comme seraient par exemple *ut, ré, mi;* les autres modes ne furent imaginés que longtemps après: *Alypius*, comme je l'ai dit, en fait monter le nombre total à quinze.

La musique était imposée aux *Arcadiens*, peuple mélancolique, sauvage, barbare, habitant un pays froid, rude, agreste, fort oppo-

sé, soit dit en passant, aux pompeuses descriptions des romanciers qui nous ont chanté les amours pastorales *des bergers d'Arcadie*, auxquels l'académie des Belles-Lettres de Rome a emprunté, on ne sait vraiment pourquoi, son titre et jusques aux noms de ses menbres; il faut croire que ses fondateurs ont négligé de consulter *Polybe*, et c'est aussi ce qu'ont fait, du reste, tous ceux qui ont composé des romans *arcadiens*. La musique, devenue obligatoire pour ce peuple rustique et cruel, avait pour mission d'adoucir son naturel féroce et sanguinaire.

Les anciens croyaient à la puissance et à la vertu de la musique pour guérir plusieurs maladies; elle aurait peut-être effectivement ce pouvoir si elle était convenablement appliquée: quelques essais heureux militent même en faveur de cette opinion; je me dispenserai de les rapporter en ce moment, et j'invite le lecteur, s'il est curieux de lire la merveilleuse guérison d'une piqûre de tarentule (1), longuement décrite par *Quintilien*, à la chercher dans Rollin, qui en donne la traduction la plus étendue. *(Voy l'Hist. anc., t. onze, p.* 220 *et suiv.)*

Par toutes les raisons de dépendance absolue dans laquelle la musique se trouvait à l'égard de la poésie, chez les anciens, raisons que je crois avoir suffisamment énumérées, elle a dû avoir, comme elle l'a encore aujourd'hui, un rapport très intime avec la *prosodie* qui est, comme on le sait, la science des longues et des brèves dans toutes les langues que l'on veut faire chanter, science qu'il n'est pas permis d'ignorer, qu'il est sévèrement défendu d'enfreindre dans ses exigences, sous peine de passer pour un barbare, et qui devait être plus rigoureuse encore dans son application à une langue aussi accentuée, aussi sonore, aussi poétique que la langue grecque antique, et de laquelle la musique tirait tous ses rhythmes et toutes ses valeurs.

(1) La *tarentule* est une grosse araignée à huit yeux et à huit pattes; elle a la faculté de sauter comme la sauterelle. On la trouve, dit-on, à Tarente et dans la Pouille: je n'en ai jamais vu qu'une dans les catacombes de Saint-Sébastien, à Rome; sa piqûre passe pour très dangereuse.

Cette musique s'écrivait sur une seule ligne au moyen des lettres de l'alphabet grec, tournées, barrées, renversées, mutilées en tant de façons diverses, qu'elles ne produisaient pas moins, comme je l'ai déjà rapporté, de 1620 caractères différents qu'il fallait se graver dans la mémoire lorsqu'on voulait devenir habile dans cet art, et trois ans suffisaient à peine aux jeunes gens, dit *Platon*, pour qu'ils commençassent à la lire sans hésitation. Il est à peu près certain qu'il n'existe plus au monde que trois hymnes grecs notés de cette manière, avec les paroles dessous; l'une adressée à *Caliope*, celle des neuf Muses qui présidait à l'éloquence et à la poésie héroïque; la seconde à Apollon, la troisième à *Némésis*, fille de Jupiter et de la Nécessité, et déesse de la Vengeance. Les personnes qui ont pu déchiffrer ces chants et les interpréter, prétendent qu'ils ressemblent beaucoup, pour la simplicité, le genre de mélodie et l'absence de ton déterminé, aux plain-chants de nos églises : ce qui est encore une raison de croire que ces plain-chants sont réellement d'origine grecque; on est assez naturellement porté à adopter cette opinion lorsque l'on examine celles de ces hymnes qui ont été traduites en notes modernes. Il y a encore un fragment peu connu de musique grecque, bien qu'il soit rapporté dans le *Dictionnaire de Musique* de *J.-J. Rousseau*, il a été trouvé dans le monastère de San-Salvador, près du port de Messine, en Sicile: ce fragment contient huit vers d'une ode de Pindare. A l'exception de ces quatre morceaux, qui sont bien loin de donner quelque idée que ce soit d'harmonie, tout ce qui a été recueilli par saint Ambroise et saint Grégoire n'a été que traditionnel et transmis oralement: ou alors ils auraient eux-mêmes détruit les sources où ils avaient puisé, et cela est difficile à admettre. Le traité de musique le plus anciennement connu est celui d'*Aristoxène;* mais ce livre, à ce qu'il paraît, est tout didactique et n'ajoute rien, comme exemple, aux quatre morceaux que je viens de citer plus haut. Les hymnes, qu'on le remarque bien, se chantaient au son des flûtes, des cithares ou lyres, en l'honneur des dieux, ou, ce qui est plus vraisemblable, d'un seul dieu dont ils avaient personnifié et déifié tous les attributs pour les rendre plus sensibles au vulgaire grossier de ces siècles antiques: car c'est ainsi

qu'il faut, je crois, expliquer le paganisme, si l'on veut éviter de tomber tête baissée dans ces contes surannés aussi dépourvus de sens aujourd'hui qu'ils eurent autrefois de dangereuse autorité. Ces hymnes donc se chantaient pour glorifier la divinité. Les Juifs avaient aussi des hymnes et les chantaient dans leurs cérémonies; les chrétiens ont leurs chants, leurs statues, leurs images de Dieu le père, de Dieu le fils, de la Vierge, de Moïse, des Saints, des Anges, etc., etc. Ils ne nous retracent donc rien de plus, rien de moins que les anciens, qui connaissaient aussi et pratiquaient la morale, véritablement préexistante et de toute éternité.

Mais je m'égare sur un terrain qui n'est point celui que je me suis choisi, et sur lequel j'imagine que je puis mieux utiliser mon temps et mon désir d'éclairer en m'instruisant moi-même: je reviens à *Aristoxène*. Suivant ce que l'on rapporte, toujours sans exemples, sans preuves, sans justification authentique, sur l'assertion d'autrui, comme au surplus je suis obligé de le faire moi-même, au temps d'*Aristoxène,* né à Tarente, 324 avant J.-C., on connaissait déjà l'emploi du dièse en musique; mais Aristoxène n'en fait aucune mention dans son traité; s'il en avait dit quelque chose, il nous aurait fait connaître quelle était sa forme, son usage, quelqu'un en lisant ce livre l'aurait appris et nous l'aurait transmis; mais loin de là! Gui d'Arezzo, à la fin du dixième siècle, ignorait l'existence de ce dièse, et, comme d'aucune autre part je ne reçois d'explication sur cette question, je me trouve tout naturellement dispensé de la résoudre autrement que par mon doute, que d'ailleurs je soumets au lecteur.

Aulugelle, mort peu de temps après Plutarque, a écrit aussi, dit-on, sur la musique; mais c'était un grammairien latin qui vivait l'an 130 de J.-C.

Boëce, d'une illustre famille consulaire, et nommé consul plusieurs fois lui-même, vivait, ainsi que le précédent, à Rome où il était né au temps de l'empereur Zénon, l'an 470 de J.-C.; il devint premier ministre et favori de *Théodoric,* roi des Goths, qui l'exila bientôt, on ne sait pourquoi, et, plus tard, lui fit trancher la tête. *Boëce* a laissé sur la musique un traité en quatre livres que l'on dit

fort bien écrit. J'ai dit sur *Aristoxène* tout ce que j'ai pu en apprendre moi-même; il me reste quelques renseignements à consigner ici sur *Pythagore*, né à Samos, au sixième siècle avant J.-C. Il était grand mathématicien et donna à cette science une forme méthodique qu'elle n'avait point eu jusqu'à lui. On lui attribue l'invention du *monocorde:* je n'en parlerai que sommairement, on pourra consulter, pour de plus amples détails, les auteurs qui en ont traité à fond. Le *monocorde* était un instrument de bois ou de cuivre, d'une certaine longueur, creux, afin de rendre la vibration plus forte, plus appréciable, monté d'une seule corde fixée sur deux chevalets placés aux deux extrémités de cette espèce de table d'harmonie, et donnant une résonnance que je suppose être *ut*. Cet instrument ne pouvait se jouer ni servir à aucune musique; mais, en faisant vibrer la corde dont il était armé, en la pinçant du doigt avec quelque force, on découvrait dans sa résonnance, qu'il fallait écouter fort attentivement, l'octave du son principal, sa quinte à la douzième de ce même son, et la tierce à la dix-septième, ce qui donnait naturellement, en partant d'*ut*, comme je l'ai supposé tout à l'heure, l'accord parfait majeur de tonique, octave, quinte, et tierce, ou d'*ut, ut, sol, mi* à la dix-septième du son primitif, source principale de toute harmonie, et que l'on désigne par les mots de *corps sonore*. On trouvera sans doute ailleurs une description plus étendue, plus exacte du *monocorde*, de sa forme, de sa longueur, de sa largeur, de la nature de la corde que l'on plaçait dessus, de sa grosseur, de son degré de tension, des fonctions d'un troisième chevalet mobile que l'on faisait glisser sous la corde et qui servait à préciser plusieurs divisions, lesquelles donnaient à leur tour de nouveaux résultats. Toutes ces explications me paraissent indispensables pour que l'on ait l'intelligence du *monocorde*, et que l'on puisse en faire l'application; mais je ne saurais en dire maintenant davantage sur ce point. Il est vraiment extraordinaire que les philosophes, les savants, les musiciens qui succédèrent à *Pythagore*, n'aient pas eu la pensée d'étendre dans ses développements cette importante découverte qui leur ouvrait la mine de la simultanéité des sons et par conséquent des trésors de l'harmonie, dans un

temps où la musique jouissait d'une si haute considération, et lorsque tant d'hommes d'un si éminent mérite en faisaient l'objet de leurs sérieuses méditations.

Je vais hasarder sur la résonnance du corps sonore, sur le *monocorde,* quelques questions qui, si elles prouvent mon ignorance, attesteront également ma bonne foi et mon désir sincère de m'instruire. Toute corde tendue, susceptible de rendre un son appréciable, fait entendre, lorsqu'elle est mise en vibration, en même temps que le son principal, son octave, sa quinte et sa tierce; supposons que cette corde donne l'*ut* comme principal, l'*ut* à l'octave au-dessus, le *sol* à la quinte au-dessus de cet octave, le *mi* à la sixte au-dessus de cette quinte, voilà bien l'accord parfait d'*ut* majeur: *ut, ut, sol, mi,* complet, et la résonnance du corps sonore établie, fixée suivant les principes énoncés par les savants. Je suppose maintenant que ces quatre sons *ut, ut, sol, mi,* formant en principal et en aliquotes l'accord parfait d'*ut* majeur, soient exprimés par quatre cordes séparées, indépendantes, dont l'une sonnera l'*ut* au grave, la seconde l'*ut* à l'octave du premier, la troisième le *sol* à la quinte de l'octave, la quatrième, le *mi* à la sixte de la quinte, et que l'on fasse vibrer ces quatre *corps sonores* à la fois, comme on pourrait le faire en frappant en même temps quatre touches d'un piano, suivant les lois précitées, le premier doit faire entendre *ut, ut, sol, mi,* le second la même chose une octave plus haut, le troisième *sol, sol, ré, si,* le quatrième *mi, mi, si, sol* dièse: ce qui donnerait en résultat, non compris les octaves, *ut, mi, sol, si, ré,* ou, si l'on veut, *si, ut, ré, mi, sol,* ou bien *ré, mi, sol, si, ut,* ou encore *ut, ré, mi, sol, si.* Si toutes ces notes doivent nécessairement s'entendre, suivant le principe de la résonnance évidente et immuable du corps sonore, je demanderai dans quelle harmonie, hors l'accord de neuvième majeure, une semblable série de sons peut entrer? Je n'ai proposé que le seul accord parfait *ut;* mais si je fais seulement le mouvement de la cadence parfaite *ut, fa, sol, ut,* ce mouvement me donnera, toujours, en raison de l'inévitable résonnance du corps sonore, vingt sons, dont quatre principaux et seize aliquotes, toujours non compris les octaves, formant une

suite de quatre neuvièmes majeures se succédant l'une à l'autre sans aucune analogie, sans préparation ni résolution; cela est-il praticable? Je ne le crois pas. Il faut donc nécessairement que cette *résonnance* ne résonne pas, ou qu'absorbée par les sons principaux, on ne puisse pas l'entendre; alors, dans le premier cas, comment a-t-on pu la saisir avec certitude? et, dans le second, que faire d'une certitude qui amènerait la plus étrange confusion? à moins qu'on ne m'assure que cette résonnance, qui existe réellement, n'est perceptible que pour une oreille exercée très attentive, qu'elle est facilement annihilée par la résonnance du son principal; que plus il y a de sons de cette nature, moins les aliquotes sont saisissables; qu'elle est reconnue et admise dans la théorie, mais ne l'est pas dans la pratique; à moins de cela, dis-je, je demeure dans un doute embarrassant, et j'attends qu'on veuille bien me répondre pour m'éclairer.

En attendant cette lumière que je sollicite, je reparlerai des *modes* grecs. Chaque son de leur diagrame pouvait donner naissance à un nouveau mode; mais ils ne pouvaient en avoir que sept principaux produits par *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, dont les autres ne pouvaient être que la répétition des premiers à l'octave au-dessus, ou des fractionnements de ces premiers, indiqués par des syllabes ajoutées à leurs noms, telles que *hiper*-(sur), *hipo*-(sous), *mixo*-(entre, ou au milieu): c'est du moins ce que j'ai pu comprendre dans les explications fournies par *J.-J. Rousseau*, explications qui prouvent invinciblement l'obscurité reprochée à la musique grecque par ce grand écrivain. Par le diagrame inséré dans son *Dictionnaire de Musique*, il ne lui reconnaît que quinze sons: Rollin en admettait dix-huit, mais il ne les a ni expliqués, ni nommés. Comment ces quinze ou ces dix-huit sons pouvaient-ils produire la division de l'échelle des sons en cinq tétracordes qui en exigeraient vingt? C'est ce qu'il serait trop long et trop difficile de rechercher, et je prie le lecteur de m'en dispenser. Les Grecs reconnaissaient trois genres: le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique*, j'ai déjà parlé du premier. Suivant l'explication que donne Rollin, le second, dont le nom grec signifie *couleur*, était celui qui procédait par demi-tons

successifs; la raison qu'il donne du choix de ce nom, c'est que lorsque les Grecs voulaient qu'un son fut abaissé, ils l'indiquaient par une petite marque *colorée* en jaune, placée au-dessus de la lettre ou du signe représentant le son naturel. « Ce qu'on appelle aujourd'hui le bémol, dit-il, appartient à ce mode, ou genre. » *J.-J. Rousseau* n'hésite pas à nous donner le *si bémol* dans son diagrame grec. On doit conclure du silence gardé sur l'existence de tout autre signe que ce genre était très borné; cependant rien, ce me semble, ne s'opposait à ce que l'on passât du signe coloré à celui qui ne l'était pas, et de procéder ainsi de l'un à l'autre tant en montant qu'en descendant. Toutefois, rien ne fait supposer qu'ils aient tenté, ou seulement songé à passer par les douze demi-tons d'une gamme quelconque, ou seulement d'un tétracorde, soit en montant soit en descendant. Le troisième genre décrit par Rollin, le genre enharmonique, était, selon son opinion, une succession possible par quarts de tons; Pythagore a pu mathématiquement la faire entrer dans son système, les Grecs pouvaient y croire, peut-être même pouvaient ils l'exécuter; mais il est certain que nos intelligences musicales, qui ne sont pas toujours à la hauteur des combinaisons par tons et demi-tons, seraient incapables, aussi bien que nos instruments, de procéder par quarts de tons. Nos oreilles ne les admettent pas, ne les comprennent point; l'orgue, le clavecin, le piano, les voix, les instruments à vent ou à cordes, l'harmonie, la raison et la nécessité, tout s'accorde pour les repousser.

J'ai dit que la musique, chez les anciens, comprenait la poésie, la déclamation et la danse. La musique ne se bornait donc pas à régulariser les intonations de la voix, elle prêtait sa force et son charme aux vers de toute espèce; elle déterminait encore le geste qui devait accompagner la parole, soit au barreau, soit sur la place publique, soit au théâtre, soit dans un ballet, soit enfin dans la conversation familière, où l'on affectait d'avoir la meilleure grâce possible. La déclamation mimique était portée, dit-on, à un grand point de perfection dans ces temps reculés; *Démosthènes* s'y était fort appliqué, et excellait dans l'expression du geste qui ajoutait encore à la puissance de sa parole.

Ce qui n'est pas indigne d'attention, et ce qu'il faut croire puisque le grave et docte Rollin l'affirme, c'est que la déclamation théâtrale, chez les Grecs, avait une notation; cette notation n'était pas musicale, et cependant elle avait ses intonations régulières: l'espèce de contrainte imposée par ce système aux *ecmèles,* ou sons parlés, devait jeter, si je ne me trompe, un peu de lenteur et de monotonie sur cette déclamation moitié parlée, moitié chantée. Rollin explique parfaitement d'ailleurs ce que j'ai avancé en plusieurs lieux; il dit, à n'en pouvoir douter, que la valeur et la mesure des sons musicaux dérivaient exclusivement de la mesure et de la valeur des syllabes de la langue; ainsi, de même qu'une blanche vaut deux noires, une syllabe longue valait deux brèves. Les Romains, à cet égard, suivirent absolument la même règle que les Grecs.

Rollin fait à ce sujet une remarque fort judicieuse; c'est que, dans l'ignorance des langues que l'on met en musique et des règles de leur prosodie, on met souvent des notes longues sur des syllables brèves et des notes brèves sur des syllabes longues. Les étrangers par lesquels nos théâtres sont envahis, auxquels ils sont toujours ouverts, sont plus excusables en ceci que le petit nombre de compositeurs nationaux qui a réussi à s'y monopoliser une place inamovible, inabordable, et parmi lesquels il s'en rencontre de peu scrupuleux, ou de peu attentifs, et qui mettent les règles de la prosodie de la langue dans le plus fâcheux oubli. Il ne me reste plus à offrir sur la musique des Grecs que quelques renseignements de détail, que je vais résumer ici succinctement, et que l'on ne sera peut-être pas fâché d'avoir réunis sous les yeux. Je juge à la vérité de la disposition du lecteur d'après la mienne, et je suppose que sa curiosité sera aussi satisfaite de ce qu'il me reste à lui dire sur ce point que je l'ai été moi-même de l'apprendre; toutefois, qu'il me pardonne cette supposition gratuite, et qu'il soit bien persuadé au moins que je n'y ai mis aucune prétention scientifique.

Chez ce peuple intelligent et spirituel, où l'esprit était du génie et les œuvres des modèles, chez les Grecs enfin, si loin de nous déjà! tout avait un nom, une forme, une organisation distincte et déterminée; et bien que de tous les arts la musique fut évidemment le

moins avancé parmi eux, nous ne saurions sans injustice méconnaître l'intérêt qu'ils lui portaient et les efforts qu'ils firent pour le perfectionner. Ils donnaient par exemple le nom de *nôme* à toute espèce de chant déterminé d'après certaines règles qu'il n'était pas permis d'enfreindre. Ainsi de nos jours, et d'après eux sans doute, un plain-chant, pour être régulier, ne doit pas dépasser les bornes de l'octave, une fois que le ton est choisi, et il ne peut être altéré en aucune manière, que le contrepoint qui lui est appliqué soit placé dessus ou dessous ce plain-chant; un sujet de fugue ne peut pas non plus être modifié. Ce plain-chant, ce sujet de fugue, sont donc des *nômes*, dans le sens de notre musique scolastique; celle qui, pour les formes mélodiques, se rapproche le plus de la musique antique.

J'ai dit tout à l'heure que chez les anciens tout avait un nom et semblait avoir son usage spécial; il devait en être ainsi chez un peuple amoureux des douceurs de la vie, dont l'imagination brillante et féconde ne trouvait jamais la langue qu'il parlait rebelle à l'expression de ses idées les plus élevées, comme aussi les plus simples et les plus ordinaires: je rapporte, entre autres, le nom de *nunnie* donné à la chanson, ou aux chansons, que les nourrices avaient coutume de chanter pour endormir les jeunes enfants.

Tout ce qui, en musique, s'exécutait à l'unisson, s'appelait *homophonie;* ce mot composé vient de *homos* qui veut dire pareil, et de *phonè* qui signifie son: j'en ai déjà parlé précédemment. Tout ce qui s'exécutait à l'octave se nommait *antiphonie;* ainsi, jusques au nom du recueil de nos chants d'église, appelé *antiphonaire,* est grec, et nous vient des païens.

Le mot *diaphonie,* que nous avons dédaigné, a la même origine et indique tout intervalle dissonnant.

Le mot *diapason*, qui s'est conservé parmi nous, a deux significations; il est formé de deux mots dont l'un veut dire *par,* l'autre *toutes,* c'est-à-dire tous les intervalles d'un système complet, tous les degrés d'une voix ou d'un instrument, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu. On emploie aussi ce mot pour désigner un petit instrument sonore d'acier qui sert à donner le ton pour accorder

les instruments entre eux, soit au théâtre, soit au concert ou à la chapelle; on le fait résonner en le frappant contre un corps dur et en le posant ensuite, du côté du bouton, sur une table ou un meuble quelconque; il a la forme d'une pince, et le son qu'il rend, lorsqu'il est frappé, se prolonge comme celui d'un timbre d'horloge, ce qui donne le temps de l'apprécier: ce son est ordinairement un *la*. Chaque son, chez les Grecs, avait son nom particulier; ces noms étaient d'une étrange longueur et eussent été d'un usage fort incommode s'il avait fallu les prononcer tous en solfiant, comme cela se pratique dans nos écoles; le LA se nommait *proslambanomene;* le SI, *hypaté hypaton;* l'UT, *parhypaté hypaton;* le RÉ, *hypaton diatonos;* le MI, *hypaté meson;* le FA, *parhypaté meson;* le SOL, *meson diatonos;* le LA à l'octave, *mesé;* le SI ♭ *trité synnemenon;* le SI ♮, *paramesé;* l'UT, *synnemenon diatonos;* le RÉ, *neté synnemenon;* un second UT, *trité diezeugmenon:* un second RÉ, *diezeugmenon diatonos;* le MI, *neté diezeugmenon;* le FA, *trité hyperboléon;* le SOL, *hyperboléon diatonos;* le LA, *neté hyperboléon;* ajoutez à cela qu'ils plaçaient le grave en haut et l'aigu en bas. La tierce mineure se nommait *trihemiton*, ou *hemiditon:* les tierces étaient pour les Grecs des dissonances, et les quartes des consonnances; chaque nouveau renseignement ajoute, comme on le voit, une preuve de plus qu'ils n'ont jamais connu aucune harmonie, *J.-J. Rousseau* et *Rollin* sont formellement de cette opinion. Le mot *symphonie* vient également du grec, ainsi que celui de *cacophonie*: nous les avons adoptés tous deux. Dans l'origine, le premier annonçait toute réunion de voix et d'instruments jouant et chantant tous la même partie à l'unisson, ou à l'octave, par *homophonie,* ou par *antiphonie*, sans aucune autre harmonie. Ce que nous entendons aujourd'hui par *symphonie* est une composition exclusivement instrumentale, riche de tous les trésors du génie et de toutes les ressources de la science. Les premiers compositeurs de symphonies, les créateurs du genre qui nous soient connus, sont *Gossec,* en France, *Haydn*, en Allemagne; vinrent ensuite *Davau, Sterkell, Pleyel, Mozard, Méhul, Beethoven;* d'autres essais plus ou moins heureux, ont été tentés dans ce genre difficile, et pourtant si riche de chef-d'œuvres, sortis de la plume des grands maîtres que je

viens de citer ; parmi leurs imitateurs, on doit remarquer M. *Schneitzheoffer* qui a montré dans ce genre, entre autres, un grand et beau talent, et qui est français, malgré l'étrangeté de son nom. Tout artiste employé à l'exécution d'une symphonie s'appelle *symphoniste* : je cite ce nom pour qu'il ne soit pas confondu avec celui de *symphoniaste* que l'abbé *Lebœuf* a appliqué à tous les compositeurs de plain-chant, nom qui leur est demeuré depuis. On sait que les Grecs avaient un instrument qu'ils nommaient *symphonia*, mais on ignore si cet instrument était à cordes ou à vent ; on soupçonne seulement que ce pouvait être une espèce de tambour percé au milieu, et que l'on frappait avec des baguettes : au surplus, il est totalement oublié. Le mot *cacophonie* signifie désordre bruyant, confusion ; il en est un encore qui a passé dans notre langue, mais dont nous avons changé l'acception : c'est celui de *pathos*. Nous entendons par ce mot l'enflûre, l'exagération, le boursouflé amphigourique ; les Grecs, au contraire, s'en servaient pour désigner ce qui était noble, grand et voisin du sublime. Le mot *syncope*, usité en musique, vient aussi du grec ; il signifie le prolongement de l'une des notes d'un accord entendu au temps faible d'une mesure sur l'accord étranger du temps fort de la mesure suivante, ou la prolongation de cette note de la partie faible d'un temps sur la partie forte du temps qui le suit immédiatement : il y a des *syncopes* consonnantes et des dissonantes.

Il n'est pas jusqu'à la *cachucha*, cette danse espagnole récemment mise en vogue à Paris, qui ne soit la *cordax* des Grecs, l'une des trois danses bachiques des anciens, laquelle consistait en une saltation assez vive avec des mouvements très significatifs des reins, que nul n'aurait osé se permettre s'il n'avait été préalablement échauffé par les fumées du vin. Les *castagnettes*, dont se servent les Espagnols, les Portugais, les Italiens, les Bohémiens, pour accompagner leurs danses, sont les *crembala* des Grecs, et leurs *crotales* doubles de bois, ou d'airain, sont nos cymbales : il y avait aussi des *crembala* de ce dernier métal. On attribue, mais sans l'affirmer, malgré l'autorité de Platon, l'invention des cymbales et du cystre à un prêtre de Jupiter, en Crète, nommé *Celmis*. Ils avaient aussi

une espèce de cymbales de l'invention d'un certain *Ibicus* qui vivait dans la 60e olympiade: elles se nommaient *sambuca*. Chez les Grecs, l'olympiade était la mesure du temps comme le stade était la mesure du chemin: les jeux olympiens furent institués par Hercule en l'honneur de Jupiter Olympien, près d'Olympie, ville de l'Elide dans le Péloponèse, l'an du monde 3196. Les auteurs sont souvent en désaccord, comme on le verra ici, par une différence de 82 ans dans les dates; *Iphitus* a écrit, contrairement à l'assertion de celui qui m'a fourni les premiers renseignements, que les jeux olympiens furent fondés l'an du monde 3278, qu'ils eurent 235 représentations, et que ce ne fut qu'à la 48e que les comédiens furent admis à y disputer des prix institués pour eux. Les femmes y étaient également reçues pour les courses de chars, et *Cirique*, fille du roi *Archidamus*, fut la première qui remporta le prix de cette course, montée sur un char à quatre chevaux. Ces jeux se renouvellaient tous les quatre ans et avaient lieu dans le cours de la cinquième; les quatre ans qui s'écoulaient entre deux représentations de ces jeux se nommaient une *olympiade*. La source où j'ai puisé ces détails, nous apprend aussi que le stade était évalué à une longueur de 99 mètres (51 toises). Les Grecs nommaient le tambour *tympanon:* ce nom me rappelle que j'ai vu dans ma jeunesse un instrument ainsi nommé, mais qui différait essentiellement du tambour, sur lequel je n'ai pu me procurer aucun renseignement touchant son origine, le nom de son inventeur, et qui a entièrement disparu: il était peu regrettable d'ailleurs. Il se composait d'une caisse portative en bois de deux pieds et demi de large environ sur le derrière et de moins de deux pieds sur le devant; son épaisseur totale pouvait être de six pouces, y compris le couvercle. Dans l'intérieur était une table d'harmonie percée de deux rosaces; deux chevalets garnis de chevilles occupaient les deux côtés; sur ces chevalets étaient montées environ trente cordes de laiton tendues de gauche à droite, sur lesquelles on frappait avec deux petites baguettes à tête à peu près semblables à celles de nos timballes; le son que rendait cet instrument était faible, nazillard et fort insipide: c'est tout ce que j'en puis dire. Le tambour, ou *tympanon* des Grecs remonte à l'époque

de la naissance de *Bacchus*, fils de Jupiter et de Sémélé, et fut inventé par les *Corybantes*, prêtres institués pour le servir, et empêcher que Junon entendit ses cris lorsqu'il était enfant. Le *cystre*, souvent mentionné dans divers ouvrages, n'est décrit nulle part d'une manière positive; suivant ce que je puis conjecturer, c'était un instrument qui n'était que bruyant, sans résonnance rationnelle et appréciable, ainsi que sont le tambour, les cymbales, le tam-tam, le *triangle* attribué aux Syriens, qui s'en servaient ainsi que nous le pratiquons aujourd'hui: ce *cystre*, ou *sistre*, était, à ce que l'on croit, formé d'une plaque de métal ovale, percée de chaque côté, dans sa longueur, d'un nombre déterminé de trous dans lesquels on introduisait des petites tringles de métal mobiles, destinées à faire résonner le fond, lorsqu'on agitait cet instrument auquel un manche était adapté; à l'extrémité opposée au manche il était orné de différents objets, de têtes d'animaux, même de têtes de chats. Cet instrument, en usage chez les Egyptiens, paraît avoir servi pour accompagner avec une sorte de rhythme les chants plaintifs inspirés par la mort d'*Osiris*, fils de Jupiter et de Niobé. *Osiris* avait épousé *Io*, refugiée en Egypte pour se soustraire aux jalouses persécutions de Junon: les Egyptiens adoraient ce prince sous le nom d'*Apis*, de *Sérapis*, etc., ils le représentaient souvent avec une tête d'épervier, tenant à la main un anneau auquel était attaché un T qu'ils croyaient être la clef des sources du Nil, cause principale de la fécondité de ce vaste pays. *Osiris*, suivant leur croyance, en ouvrant ces sources productrices répandait parmi eux l'abondance et le bien-être: leur adoration, dans ce cas, était dictée par la reconnaissance. On croit qu'*Osiris* et *Horus* sont deux des plus anciens *mythes* de toutes les divinités de la fable. Les Grecs croyaient que le tambour avait été inventé par les Phrygiens. Ce tambour était alors fort simple dans sa structure; il se composait d'un cercle de bois ou de métal, sur lequel on tendait un cuir de bœuf, ou d'âne; on préférait ce dernier; on y attachait des petites clochettes, dont ils connaissaient probablement déjà la fabrication, ou des plaques mobiles de métal pour en augmenter et pour en varier le bruit. On frappait sur ce cuir avec des baguettes, ou simplement avec la

main : ce n'était autre chose, à proprement parler, que notre tambour de basque. J'ai mentionné dans ce chapitre, on doit s'en souvenir, quelques unes des chansons en usage parmi les Grecs; je ne veux pas omettre de rectifier une erreur dans laquelle, si je suis bien informé, tombent fréquemment les écrivains modernes. L'*hyménée* était la chanson que l'on chantait aux noces des nouveaux mariés : c'était ce que nous nommons l'*épithalame*. Il me semble que l'on donne une fausse acception à ce mot, que l'on prend l'accessoire pour le principal, et que l'on se trompe étrangement lorsque l'on dit, ou lorsqu'on écrit : *allumer les flambeaux d'hyménée*; on ne saurait en effet *allumer les flambeaux* d'une chanson. Le mariage est un fait, la chanson d'*hyménée* s'y rattache il est vrai, mais elle est en dehors, ne vient qu'après et comme conséquence d'un fait accompli dont on célèbre la présence et les résultats présumés. Je me trompe peut-être, mais je soumets mon doute sur ce point, comme en général je le soumets sur tout ce que j'ai écrit, ou sur ce que je pourrai avancer dans la suite de ce livre.

Voici donc, je le crois du moins, un aperçu général sur l'état primitif de la musique des anciens, sur les voix, les chants, les instruments et les usages principaux. Je répète que je n'ai, ni pu, ni voulu en faire l'histoire complète, mais que j'ai souhaité de remonter jusqu'à son berceau, de la suivre dans sa marche, et de m'assurer qu'arrêtée dans son essor par les secousses qui bouleversèrent la Grèce, ensuite l'empire Romain, elle s'était en quelque sorte éteinte entre les mains de saint Ambroise, pour renaître ensuite plus puissante, plus riche que jamais, pour faire place à une science nouvelle, née chez un peuple nouveau, au milieu des crises d'un enfantement prodigieux : celui d'un nouvel empire et d'une nouvelle religion. Je ne quitterai cependant pas la Grèce sans avoir dit quelques mots sur l'origine de son théâtre, qui touche de si près à l'art musical qui bientôt y fut admis et y occupait une place si importante.

Après les temples, les édifices les plus vastes et les mieux entretenus chez les Grecs, étaient les théâtres. Ces théâtres servaient à deux usages : aux répresentations dramatiques, et aux assemblées

du peuple, lorsqu'il avait à délibérer sur quelque grand intérêt général. On attribuait l'invention de ces monuments à Bacchus: aussi lui étaient-ils presque tous dédiés; quelques uns même furent construits dans l'enceinte de ses temples. C'est à ce dieu que l'on fait remonter l'invention du *diadème*. Bacchus, beaucoup plus ancien que Moïse, est représenté le front ceint de ce diadème, ou bandeau, dont la première destination avait été simplement de soulager du mal de tête ceux qui avaient fait quelque excès de boisson; ce bandeau se nommait *mître;* les évêques s'en sont parés, les rois en ont fait leur *couronne*, et les papes la *tiare*. Le pin était consacré à Bacchus; la pomme de cet arbre servait à recouvrir le fer de sa lance, ainsi que celui des lances de ses soldats, afin de les préserver de l'humidité, et qu'ils ne blessassent personne dans les temps de repos: cette lance déguisée de la sorte se nommait *thyrse;* c'est cette arme que l'on remarque dans ses mains partout ou il est représenté. Il avait pris coutume de couvrir le fer de sa lance avec une pomme de pin à l'époque et pendant sa conquête de l'Inde: jusque-là, ses soldats, ainsi que lui-même, ne l'enveloppaient qu'avec des feuillages. Cette coutume, assure-t-on, était commune à tous les peuples de l'Orient, et l'est encore maintenant.

Chaque ville, quelque peu considérable qu'elle fût, avait son théâtre; mais avant d'arriver à ce degré de splendeur et de perfectionnement, il s'écoula bien du temps! L'origine de ces jeux dramatiques qui servaient de délassement au public, et de moyen de moralisation pour le peuple (parce qu'on en usait tout autrement que chez nous,) ajoutaient quelquefois aux solennités religieuses, parce qu'ils étaient composés en l'honneur des dieux: on verra plus tard que cette origine a une analogie très grande avec celle du théâtre en France; elle remonte aux processions et aux fêtes joyeuses anciennement célébrées en l'honneur de Bacchus et de *Cérès*, aux époques de la moisson et de la vendange. A ces fêtes on chantait, on dansait, entre le chant et la danse on récitait quelqu'une des aventures de l'une de ces divinités, et l'imagination des narrateurs se donnait pleine carrière pour orner, augmenter, commenter le sujet qu'ils avaient choisi. Plus tard on ajouta à ces récitations des person-

nages déguisés en *satyres*, en *nymphes*, en *faunes*, etc. Ces personnages se barbouillaient la figure avec de la lie de vin, ou même de la terre détrempée dans de l'eau pour n'être pas reconnus; on pense que c'est à ces premiers déguisements que remonte l'invention des masques. *Thespis*, du bourg d'Icarie dans l'Attique, né plus de 540 ans avant J.-C., *Thespis*, le premier, imagina et mit en vogue ces grossières improvisations qui datent de la 60e ou de la 61e olympiade. Ayant eu quelques démêlés avec les magistrats d'Athènes, il fut banni et sortit de la ville accompagné de plusieurs individus qui se livraient comme lui à l'exercice de ces récitations, et, montés sur un vaste chariot qui leur servait à la fois de demeure, de voiture et de théâtre, ils parcoururent les campagnes, les bourgs, les différentes cités de l'Attique, et y firent naître le goût de ces rustiques et imparfaites représentations théâtrales, dont nous voyons aujourd'hui, en plein air, l'exacte et vivante reproduction sur les trétaux de nos boulevards. A Athènes on eut, plus tard, l'idée d'écrire à l'avance ce qui, jusque-là, n'avaient été qu'improvisé et par une seule personne. J'abrége les détails progressifs pour arriver à *Eschile* : le premier il tenta de mettre en action sur la scène ce que, jusqu'à lui, on s'était contenté de réciter. Il fit faire alors, et comme on en peut juger, un pas immense à la forme du drame. *Eschile* naquit dans l'Attique vers la fin du sixième siècle avant J.-C. *Thespis* avait eu pour émule un nommé *Susarion;* tous deux avaient eu la pensée de former en chœurs les chants par lesquels leurs récitations étaient entrecoupées; ils avaient introduit dans ces récitations quelques germes tragiques, mais la tragédie proprement dite n'existait pas encore. *Eschile*, doué d'une imagination ardente qu'échauffait souvent la fumée du vin, en fut le créateur, car il fut à la fois poète, peintre, décorateur, machiniste, chef de musique et maître de danse. De plus, il était philosophe distingué; il avait été soldat et honorablement blessé aux journées de Marathon, de Salamine et de Platée. Il fut jaloux du jeune *Sophocle*, par lequel il fut imité et surpassé; le dépit qu'il en ressentit fut tel qu'il abandonna sa patrie et se retira en Sicile, où il mourut bientôt âgé de 69 ans, l'an 436 avant J.-C. On porte le nombre des tragédies qu'il

composa de soixante à quatre-vingt-dix, dont sept seulement sont parvenues jusqu'à nous. Ses premiers ouvrages durent se ressentir de l'enfance d'un art dont il est le père; mais il ne tarda pas à se surpasser lui-même et à placer cet art au plus haut rang.

Sophocle, électrisé par les exemples, les triomphes, les leçons d'*Eschile,* se présenta dans la carrière à l'âge de vingt-un ans seulement, et y débuta par un drame satyrique, ainsi nommé parce qu'il y avait au nombre des personnages des satyres, des nymphes, et autres divinités champêtres: ce drame pastoral, jouée dans la dernière année de la 77e olympiade, eut un grand succès. *Sophocle* était né à Colonne, bourg situé aux portes d'Athènes, l'an 495 avant J.-C., et mourut à 91 ans. Il composa 130 ouvrages: sept entiers seulement ont été conservés jusqu'à nos jours; ce sont: *Philoctète, Antigone, Œdipe roi, Œdipe à Colonne, Ajax, Electre* et les *Trachiniennes.* Ce grand poète tragique mourut 405 ans avant la naissance de J.-C.

Euripide, né à Salamine 480 ans avant J.-C., était fils de *Muesarque;* il dût le nom sous lequel il est connu de nous à la victoire remportée par les Grecs à l'embouchure de l'*Euripe* le jour de sa naissance: cette victoire précéda de fort peu de temps celle de Salamine. Il composa, dit-on, 84 tragédies: dix-neuf seulement sont connues de nos hellénistes, entre autres *Hyppolite* et *Iphigénie en Aulide. Euripide* mourut âgé de soixante-seize ans.

Tandis que ces trois hommes célèbres, presque contemporains, faisaient parvenir la tragédie, leur propre création, au degré d'illustration le plus éminent, *Cratinus, Eupolis, Aristophane,* obtenaient les mêmes succès dans la comédie.

Les premiers théâtres des Grecs ne furent d'abord que des espèces de cabanes composées de branches d'arbres entrelaçées, d'une assez grande dimension pour contenir un certain nombre de personnages et leur permettre de s'y mouvoir; ces cabanes étaient ouvertes d'un côté aux regards des spectateurs réunis et rangés debout devant ces frêles et champêtres édifices. Là, dans ces rustiques châlets, à la lumière du jour, se plaçaient les acteurs récitants, lorsqu'ils abandonnaient momentanément leurs chariots, dont, plus haut, j'ai

donné une idée. Ces cabanes ne se construisaient qu'à l'occasion des fêtes que l'on célébrait à la campagne; mais lorsqu'elles avaient lieu dans les villes, on élevait alors un échafaudage en bois, que l'on détruisait ensuite, et qui remplaçait dans cette occasion les chariots à la manière de *Thespis*.

Dans la suite on construisit, pour cet usage, des édifices permanents, lesquels ne furent d'abord que solides; ensuite ils devinrent commodes sans cesser d'être durables, puis enfin ils furent richement ornés. Les inventeurs du drame furent également les inventeurs du théâtre; c'est à eux que l'on est redevable des règles et des principes d'après lesquels on construit les salles de spectacle: ces règles sont assez mal suivies de nos jours, à la vérité; mais ce n'est certainement pas la faute de ceux qui les premiers les ont posées.

On leur doit aussi l'invention de l'art de peindre et de décorer la scène. Leurs salles de spectacle étaient toujours disposées de manière à ce que les spectateurs pussent voir et entendre de partout. Leur système de construction à cet égard paraît avoir eu pour base la division d'un cercle parfait coupé diamétralement par son travers, donnant ainsi une moitié aux assistants, l'autre moitié aux acteurs, comme semble le prouver le théâtre en marble blanc, dit *théâtre des Chevaliers,* le théâtre de Pierre pour les autres habitants de *Pompeïa,* le théâtre Marcellus et le Colysée, à *Rome,* celui de *Véronne,* et le théâtre Farnèse, à *Parme.* Toutes ces salles sont exactement rondes ou ovales, à l'exception du Colysée, qui participe un peu de cette forme si complétement disgrâcieuse. La partie réservée au public ne s'échancre point en arrière de chaque côté pour se rétrécir ensuite et venir étrangler la scène: il semble en vérité que l'on ait fait la gageure que dans nos salles modernes un demi-quart des spectateurs, du bas en haut, de chaque côté, ne verraient rien du tout sur la scène, bien qu'en payant fort cher ces mauvaises places. En effet, ils sont placés de manière, en raison du vice de la construction, qu'ils peuvent, sans effort, voir tout ce qui se passe au fond de la salle, tandis que sur le théâtre ils ne peuvent rien apercevoir qu'en se tenant debout et de la façon la plus incommode.

C'est au temps de *Thémistocle,* environ 520 ans avant J.-C., vers la 62e ou 63e olympiade, que l'on construisit à Athènes le premier théâtre en pierres ; jusque-là ils n'avaient été que de bois, mais un grave accident étant arrivé peu de temps avant dans l'un de ces théâtres, où les siéges s'écroulèrent, où beaucoup de personnes perdirent la vie, et où un plus grand nombre fut grièvement blessé, fit prendre la sage résolution de bâtir désormais d'une manière plus rassurante pour ceux qui fréquentaient ces spectacles, qui devinrent bientôt pour le peuple d'une nécesssité indispensable.

Le théâtre, chez les Grecs, arriva à ce degré de correction, de sévère perfection, qu'il formait le peuple à la pureté du langage, au bon goût, ou du moins il tendait constamment vers ce but honorable. Ailleurs, et lorsque le public impose ses fantaisies aux théâtres qu'il tyrannise, lorsqu'il ne sait pas réprimer les écarts de dangereux ou insensés innovateurs, les ressorts se relâchent et se détendent, le goût se corrompt peu à peu ; aux conceptions nobles, vraiment dramatiques, succèdent les monstruosités folles ou révoltantes ; au sel fin, incisif et moral à la fois, de la gaîté maligne mais décente, de la satire de bon ton, on substitue les burlesques bouffonnades, les obscénités grossières, les tissus d'équivoques ridicules dont l'unique mérite est d'exciter le gros rire de la populace, et les résultats alors d'un tel état de choses sont faciles à prévoir : les muses voilent leur visage, Apollon abandonne sa lyre, ferme son temple en attendant de meilleurs jours, et l'on retourne à l'enfance ou à la barbarie. Que l'on pèse ces réflexions, faites déjà par des personnes délicates, éclairées et de sens, que l'on examine, et que l'on me dise ensuite si j'ai tort.

Ce premier théâtre, construit dans Athènes, fut dédié à Bacchus qui avait un temple à très peu de distance ; cette salle de spectacle était d'une vaste dimension et creusée dans le flanc de la montagne de l'Acropole, en face du mont Hymette.

Le luxe mis à l'édification de ces monuments passa bientôt sur le théâtre, à ce point qu'il en coûta plus cher aux Athéniens pour la représentation de trois tragédies de Sophocle que pour la guerre du Péloponèse ; ce qui tend à prouver que toutes ces dépenses en

faveur des arts, qu'ils idolâtraient et dont ils étaient dignes, se faisaient sur les deniers du trésor public. Là, point d'*entrepreneur* trafiquant des arts et des artistes au rabais, comme d'une marchandise de vil prix, point d'*exploitateur* du génie, du talent, occupé de sa seule fortune, écrasant, exténuant au plus misérable taux possible (sauf deux ou trois exceptions) tout ce qui concourt à l'enrichir, et sans quoi nul résultat ne serait possible, sans quoi ce *négociant* de nouvelle espèce serait réduit à sa valeur intrinsèque, valeur qui se devine aisément.

La musique, que je ne perds point de vue, s'introduisit par le chant sur la scène presque en même temps que la tragédie ou le drame, dès l'instant que les comédiens abandonnèrent leurs chariots, leurs cabanes de branches d'arbres, pour s'établir sur des théâtres solides et permanents; les instruments y suivirent bientôt les voix. La musique devait nécessairement faire partie de toutes les représentations dramatiques, puisqu'elle servait à régler l'intonation de la parole, le geste, la déclamation en général, et qu'il n'y avait presque pas de drame, de tragédie qui ne fut accompagné de chœurs et enrichi de musique. Une coutume assez singulière se pratiquait dans ces temps antiques, la déclamation d'une pièce quelconque était réglée par une personne étrangère à l'auteur : cette fonction théâtrale de *metteur en scène*, pour lui donner un nom qui me fasse comprendre du lecteur, était importante et fort estimée; elle exigeait beaucoup de connaissance du théâtre, beaucoup de sens, d'imagination, d'invention, pour obtenir des effets par les oppositions et les contrastes. La danse faisait aussi partie des représentations dramatiques, et la musique en était la compagne indispensable; mais la danse, chez les Grecs, était plutôt l'art mimique, ou de la pantomime, que celui de la saltation, ou de la danse telle que nous la voyons aujourd'hui sur nos théâtres. Ils estimaient beaucoup la pantomime qu'ils appelaient *danse hypocritique*. Elle servait de leçon, même aux orateurs auxquels elle enseignait l'art du geste et de la déclamation. On voit alors que notre danse ne ressemble pas plus à la leur que leur musique ne ressemblait à la nôtre. Ce qu'ils appelaient *Musique* comprenait à la fois le

chant, le jeu des instruments, la poésie, la danse, la politique et la théologie. La danse était l'art de faire comprendre aux spectateurs, sans le secours des paroles, une pièce quelconque de théâtre dans l'un des trois genres qu'ils possédaient: le *tragique*, le *comique* et le *satyrique*. En écrivant les pensées on indiquait au-dessus les gestes qui devaient les représenter, et la musique qui devait les accompagner était disposée de manière à en marquer toutes les différences, même les moindres nuances. Nous ignorons complétement quelle pouvait être la manière d'écrire cette musique appelée *hypocritique;* j'aime à croire qu'elle possédait la faculté de *feindre* toutes les intentions exprimées par les artistes mimiques, mais cela me paraît néanmoins prodigieux, et je doute que nous y puissions parvenir malgré toutes nos ressources harmoniques et instrumentales. Ce titre d'artiste, dont nous ne savons pas être fiers, était représenté chez les Grecs par le mot *technitès*, et ne s'appliquait d'abord qu'à ceux qui exerçaient un art libéral, tel que la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la poésie, la gravure; ensuite ils s'en servirent pour désigner tous les artisans professant les arts mécaniques, comme la tixeranderie, la mégisserie, etc. Etait-ce absence de termes propres à chaque profession? je ne le pense pas; était-ce absence de sens? je le crois encore moins. D'où pouvait donc venir une semblable confusion de mots et d'objets?.... Dans ma pensée, tout ce qui s'élève par l'imagination, le génie, le talent, à l'imitation des sublimes beautés de la nature, tout ce qui sait émouvoir l'âme et faire vibrer la fibre placée dans le cœur par la main de la divinité, est du vaste domaine des arts et des artistes; tout ce qui se borne à l'exécution manuelle d'un procédé quelconque de fabrication ne saurait s'élever au-dessus de la sphère des métiers; elle appartient aux artisans, et ne peut être prise indifféremment pour parallèle de la première. Mon intention n'est pas, je l'atteste, de rabaisser d'un air sottement dédaigneux la condition d'artisan; mais il faut cependant que les rangs acquis par des résultats, consacrés par la raison de tous les siècles, ne soient point étourdiment envahis, et que l'abus du *philantropisme* et de *l'égalité des conditions* ne livre pas indument à l'usurpation le

rang et la place des talents et du génie. Mais revenons au théâtre grec.

Nos chanteurs modernes, quelques uns au moins, croient qu'un œuf cru, avalé avant de chanter, fortifie et assouplit la voix; ce moyen est-il efficace? n'est-ce qu'un préjugé? c'est ce que je ne puis décider. Les chanteurs grecs avaient la même confiance dans les fèves et en attendaient le même résultat; aussi en mangeaient-ils habituellement dans le même but: ce qui leur avait fait donner le surnom de *Fabarins*, ou mangeurs de fèves.

On sait assez que les Grecs étaient polis, éclairés, de bon goût, de bonnes manières; on n'est pas peu surpris d'apprendre qu'ils sifflaient au théâtre ce qui les choquait, comme le font nos gens de carrefours et de faubourgs. Les comédiens de cette époque avaient déjà fait de grands progrès, comparativement à ceux du temps où vivait *Thespis;* l'usage qui voulait que les auteurs jouassent eux-mêmes l'un des principaux rôles dans leurs pièces avait dû avancer notablement le perfectionnement de l'art dramatique sous la direction de l'inspiration d'hommes tels qu'*Eschyle, Sophocle* et *Euripide.* Il n'est pas indifférent de savoir, et Plutarque l'affirme sans préciser l'époque où cet usage prit naissance, que les femmes grecques jouaient la comédie conjointement avec les hommes; mais il ne s'explique pas sur l'opinion qu'avaient les Grecs relativement à l'exercice de cette profession par les deux sexes. *Pline* dit aussi que les femmes se livraient à l'art dramatique au temps de la république. *Plutarque* cite même sous le consulat de *Sulpicius* et de *Pompée* une comédienne très célèbre dont il ne dit pas le nom. Il ajoute, à la vérité, que les femmes qui se vouaient à cette profession étaient si peu estimées, que la loi déclarait nuls les mariages conclus entre elles et quelque sénateur, ou quelque autre personne revêtue de hautes fonctions; mais l'opinion des Latins à cet égard ne préjuge rien pour ou contre celle des Grecs, qui nous demeure inconnue. On parle bien des *acteurs* de *Thespis,* cet ingénieux inventeur d'une espèce de scènes liées entre elles, d'un germe de drame enfin, mais on ne dit pas qu'il y eut des *actrices* dans sa troupe. C'est à lui qu'est dûe l'idée de remplacer la lie de vin, la terre détrempée,

dont ses comédiens se salissaient le visage, par des espèces de masques grossiers faits, à ce que l'on croit, de bois d'abord ou d'écorce d'arbres ; ces masques se perfectionnèrent par la suite au point de reproduire parfaitement les traits des personnes que l'on voulait mettre en scène. Ces masques représentaient des hommes et des femmes; mais n'étaient-ils portés que par des hommes, ou servaient-ils indistinctement aux deux sexes? c'est ce que j'ignore absolument jusqu'ici. L'usage des masques s'est conservé au théâtre jusqu'à une époque très rapprochée de nous : il y a à peine un siècle qu'on leur a substitué le rouge, et que l'on paraît sur le théâtre à visage découvert : dans beaucoup de circonstances cependant ils sont encore employés. Les Grecs jouaient la tragédie ou la comédie à ciel ouvert et en plein jour : tous leurs théâtres étaient sans toiture, ce qui devait être singulièrement incommode pour les spectateurs, tant à cause de la pluie, du vent, de la poussière, que de l'ardeur du soleil. J'ai vu à Bologne, en 1809, jouer la comédie à ciel découvert et à trois heures après-midi : cela m'a paru fort étrange et fort peu satisfaisant. On a prétendu, contre l'opinion la plus vraisemblable et les écrits des auteurs qui partagent cette opinion, on a voulu persuader que les Grecs connaissaient la division du temps en musique : la *mesure* enfin ; on a même été jusqu'à donner les noms techniques par lesquels ils désignaient différents caractères de mesures ; je ne crois pas que cela prouve suffisamment qu'ils la comprenaient comme nous l'entendons maintenant. Ils avaient, assure-t-on, des batteurs de mesure, placés au milieu des chœurs intercallés dans les tragédies, marquant de la main droite une certaine mesure qu'ils frappaient aussi du pied armé d'une chaussure à semelles de bois sous lesquelles étaient de doubles *crotales* en airain, afin qu'ils fussent mieux entendus et de plus loin par tous les choristes; ce chef, ajoute-t-on, se nommait *coryphée*, et l'on appelait *crupezion* cette chaussure dont le bruit devait faire un étrange accompagnement à cette musique de laquelle il est déjà si difficile de se faire une juste idée. Ce moyen, néanmoins, réussissait probablement à faire marcher ensemble toutes les voix, tous les instruments qui concouraient à l'exécution de ces chœurs : je

ne discute point ce résultat. Toutefois, j'observerai que la division mesurée de la musique n'a pu venir, je le crois du moins, que fort longtemps après la connaissance de la division régulière et mesurée du temps. Les Grecs pouvaient connaître cette division en jours et en nuits, en matin, en midi et en soir; mais ils n'avaient point d'horloges, et il est certain que la mesure du temps, que la division des jours et des nuits en heures et en fractions d'heures est une invention toute moderne; que la connaissance raisonnée de cette division a dû précéder de beaucoup l'introduction de la mesure dans la musique, et que l'horloge de sable, les Grecs l'eussent-ils connue, est encore à vingt siècles de distance de la division d'une mesure en deux, trois ou quatre temps égaux entre eux, unique moyen d'arriver au parallélisme et à l'ensemble parfait de plusieurs parties destinées à partir, à marcher et à arriver ensemble, seul résultat satisfaisant de toute espèce de musique.

Les Grecs usaient d'une certaine manière de solfier par les quatre syllabes *te, ta, thé, tho,* qu'ils répétaient de tétracorde en tétracorde, probablement comme nous répétons nos noms de notes d'octave en octave. C'est l'arrangement régulier de leurs cinq tétracordes qu'ils ont nommé *système,* qui veut dire ensemble, tout composé de diverses parties dont chacune était un *diastème,* ou membre du système général. J'ai dit que, dans l'origine, leur lyre ou cithare, montée de quatre cordes, faisait entendre deux intervalles de quarte, ou deux *tétracordes* composés de *ut, fa,* et de *sol, ut,* avec un ton de disjonction du *fa* au *sol* et correspondant ainsi, sous certains rapports, à notre gamme ou octave; les voix et les autres instruments avaient, il faut le croire, la mission de remplir par degrés conjoints les intervalles stipulés par ces quatres sons. Les cordes qui les produisaient, lorsqu'on les pinçait, ne pouvaient que guider et soutenir le chant lorsque la voix venait à passer par l'une ou l'autre de ces quatre notes, qui ne dépassaient pas l'étendue d'une octave; mais chaque fois que les voix firent l'acquisition d'un nouveau son, il fallut ajouter une nouvelle corde à la lyre, un nouveau trou à la flûte, et voilà comment le *diagrame* des sons s'est successivement agrandi depuis la lyre à trois cordes *mi, fa, sol,* jusqu'au piano à queue à

six octaves. Les Grecs n'avaient donc bien décidément ni notation spéciale, ni mesure musicale proprement dite, encore moins de *barres de mesure,* puisque les premières de cette espèce que l'on connaisse ne datent que de l'an 1600; elles se placèrent d'abord comme des jalons de huit en huit, ensuite de quatre en quatre, puis de deux en deux, et enfin de mesure en mesure. L'usage de ces dernières à fait renoncer à la valeur supérieure à la ronde qui suffit pour remplir une de nos mesures actuelles. Nous n'avons conservé la note carrée, que nous avons appelée *maxime* ⊨ parce qu'elle nous représente deux de nos rondes, que dans les compositions sur le plain-chant. J'ai dit que les Grecs n'avaient, en musique, d'autres longues, d'autres brèves que celles qui étaient imposées par les paroles, par conséquent d'autre mesure que celle qu'elle recevait de la poésie; une nouvelle preuve de ceci est le nom de *dactylique* donné à toute espèce de chant dont la mesure se partageait en deux portions égales, déterminées par les *vers dactyles* sur lesquels ces chants étaient faits, et qui en tiraient l'unique impulsion qu'ils eussent. Sans la poésie il n'y avait donc point de musique, encore moins de mesure possible dans un système ou l'action de la parole dominait constamment l'action musicale et la dirigeait impérieusement, d'où il suit que cette dernière était entièrement soumise à la première. On ne peut donc entendre par *mesure,* chez les Grecs, que des espèces de signaux qui servaient de points de ralliement aux nombreux individus chargés de l'exécution des chœurs et les ramenaient de temps en temps à l'ensemble dont ils se seraient promptement écartés sans cette utile précaution. Il suffit, pour se convaincre de cette vérité, de se rappeler avec quelle difficulté on conduit en *mesure* une grande masse d'exécutants, chanteurs ou instrumentistes, composée cependant de personnes instruites, exercées, familiarisées avec l'ensemble, la *mesure,* et qui pourtant seraient bientôt hors de tout rapport musical et harmonique, si elle n'était conduite par un signe visible très apparent.

Il y a donc tout lieu de croire que les anciens n'ayant point de notes, point de valeurs musicales indépendantes, point d'harmonie, n'avaient pas non plus, et ne pouvaient point avoir de mesure musi-

cale proprement dite. Je n'imagine pas que l'on puisse en conclure que puisque les Grecs s'en passaient, elle ne nous est pas nécessaire; les chanteurs sont, en général, assez de cet avis, et ils n'en conviendraient pas qu'on ne s'en apercevrait que trop à la façon dont ils l'entendent et dont ils la traitent: c'est cependant une grave erreur, erreur aussi destructrice de toute bonne musique que celle dans laquelle tombent quelques personnes qui prétendent s'affranchir de la *carrure* de la phrase musicale, comme malheureusement beaucoup d'auteurs dramatiques ont eu la funeste fantaisie de renoncer aux trois unités si sagement recommandées par *Aristote*. Penser à supprimer la mesure et la carrure en musique, c'est vouloir anéantir toute logique, renverser la division des heures, l'harmonie des vers, c'est vouloir faire des alexandrins de neuf ou de quinze syllabes, c'est vouloir tuer toute espèce de rhythme, imposer silence à la brillante musique militaire, bouleverser toutes les idées d'ordre, renvoyer l'art à l'enfance des premiers âges, en un mot, c'est vouloir retourner à la barbarie dont tant de siècles nous ont à peine fait sortir.

Le *récitatif* introduit dans notre musique dramatique rappelle plus qu'on ne pense l'antique musique grecque. Ce récitatif se note d'une manière régulière et mesurée, parce qu'il lui faut une forme déterminée pour l'œil; mais il est entièrement soumis à l'accent pur et simple de la parole, que le chanteur doit exprimer exactement comme si, animé réellement par la passion qu'il est chargé de traduire aux yeux des spectateurs, il parlait, *lui,* au lieu de chanter. Là, plus d'entraves, plus de mesure, presque plus d'accompagnement ni d'harmonie, le chanteur domine, il est roi!... Mais aussi plus de musique: là où le chanteur est tout, la musique n'est plus rien.

Il me reste encore quelque chose à dire sur le théâtre grec, et j'y reviens. La science des mouvements muets de la pantomime, que la musique devait accompagner, s'appelait *orchesis;* il se pourrait que par suite on ait fait de ce mot le nom d'*orchestre,* donné à ces magnifiques réunions d'artistes instrumentistes, sans lesquels les ouvrages dramatiques, et la musique en général, manqueraient de leurs plus intelligents interprètes. Le nom de *mimes*, que l'on

donne maintenant aux danseurs qui jouent la pantomime, s'appliquait à la fois, chez les Grecs, à l'ensemble de certaines poésies, des poètes qui les composaient, et des acteurs chargés de les reproduire. Les *mimes* étaient de deux espèces, les uns décents, moraux, les autres bouffons et souvent obscènes; ces derniers étaient les plus recherchés par le peuple, et eurent sa faveur aussitôt que le théâtre eut été formé: on voit qu'en tous temps, en tous lieux le peuple a toujours été le même. Une des raisons qui prouverait à elle seule mieux que tous les raisonnements combien la musique des Grecs différait de la nôtre, c'est que les seules consonnances qu'ils reconnussent, et qu'ils appelaient *paraphonies*, (consonnances mélodiques cela est bien entendu, puisqu'ils n'avaient aucune idée des intervalles harmoniques), étaient la *quarte* et la *quinte*. Les intervalles de tierce et de sixte étaient regardés comme des dissonances. Il faut en vérité tout le respect que l'on doit aux sources où j'ai puisé ces renseignements pour croire qu'il n'y a pas là quelque étrange méprise.

Ainsi donc, cette musique, telle qu'il est possible de se la figurer, appliquée à la poésie tragique, comique, satirique, ou à la pantomime chantée par *homophonie* ou à l'unisson, par *antiphonie* ou à l'octave, accompagnées de *lyres*, de *flûtes*, de *crotales* doublées d'airain, de *crembalas* ou castagnettes, de *tubas* ou trompes, etc., etc., et conduite par le *coryphée* armé du terrible *crupezion*, cette musique, dis-je, malgré sa *rhythmopée* ou théorie des mouvements, sa *mélopée* qui était le corps entier des règles par lesquelles les Grecs conduisaient la mélodie par degrés conjoints ou disjoints, ou mêlés, en montant ou en descendant, et à l'aide desquels ils déterminaient un mode *hyper*, ou *hypo*, ou *mixo*, ou *authentique*, ou *plagal*, moyennant qu'après avoir fait entendre la note fondamentale, ils appuyaient sur la quinte ou sur la quarte, cette musique enfin prouve, sans aucun doute, un vaste génie d'invention, un corps de doctrine et des moyens d'exécution déjà considérables, un pas très grand fait vers la création de l'art musical; et cependant, malgré tous ces éléments, l'effet qui devait résulter de la puissance du nombre, de sa discipline, de sa grande et noble

simplicité, j'ai une peine extrême à m'en rendre un compte exact et à la bien comprendre. J'admets cette puissance d'un grand nombre de voix chantant par sympathie, par discipline, les hymnes, les cantiques en l'honneur des dieux, à l'unisson ou à l'octave en raison de la différence naturelle entre les voix de femmes et celles des hommes (chantant à l'octave forcée les unes des autres), mais là est toute la musique des anciens: aucune trace d'harmonie ne s'y découvre. Je souhaite que quelque autre plus habile, plus éclairé nous l'explique d'une manière plus perceptible.

A l'égard du rhythme, les conditions en sont totalement changées; la mesure, le style, la lenteur, la vitesse, le choix des desseins, des valeurs, des accents en font maintenant les éléments distinctifs. Relativement à celui des anciens, voici ce qu'en dit une autorité respectable: « comme les syllabes de la langue grecque « avaient une quantité, des valeurs plus sensibles, mieux détermi- « nées que celles de notre langue, et que les vers que l'on chantait « étaient composés d'un certain nombre de pieds que formaient ces « syllabes longues ou brèves différemment combinées, le rhythme « du chant suivait régulièrement la marche de ces pieds, et n'en « était proprement que l'expression. » Ceci vient encore confirmer ce que j'ai plusieurs fois avancé ailleurs. Que l'on me permette quelques mots de plus sur ce point. La prosodie, dans notre langue, a des règles auxquelles il n'est pas permis de déroger, sous peine de passer pour ne pas savoir le français. Chez les anciens, la musique recevait sa mesure, son rhythme, du rhythme, de la mesure des paroles : on vient d'en avoir sous les yeux une nouvelle preuve. Chez nous, au contraire, c'est la musique qui doit, si non rendre à la langue ses quantités, ses valeurs, du moins les accentuer, les déterminer d'une manière plus positive, ou, dans tous les cas, les respecter. Rien n'est plus manifestement contraire aux lois de la prosodie française que de mettre une note longue sur une syllabe brève, ou une note brève sur une syllabe longue, ou une note brève sur une syllabe féminine, c'est-à-dire terminée par un *e* muet, ou bien encore de traîner une terminaison masculine sur plusieurs notes, comme par exemple : *heureux, eux, eux ; enfants, ants, ants,* etc.

Les étrangers étant en possesion à peu près exclusive de nos théâtres lyriques, qui ne sont qu'au nombre de DEUX !!! il en résulte que la langue française est exposée aux inconvénients que je viens de signaler, aux erreurs de convenance de la scène, de localité, de caractère des personnages, de durée rationnelle, de sentiment, d'opportunité, etc. Les langues étrangères, leurs théâtres, pourraient, à la vérité, être exposés à ces mêmes inconvénients, si nos compositeurs étaient admis, conviés, chez les différents peuples de l'Europe avec le fanatisme, la préférence absolue, les hourras, les applaudissements furibonds avec lesquels on accueille les artistes des autres nations à Paris: Paris qui est toute la France musicale!........ Mais que l'on se rassure, il n'en est absolument rien. Les Italiens par exemple, appellent, avant tout, leurs compositeurs pour alimenter leurs nombreux théâtres, car en Italie il y a des théâtres dans toutes les villes, et des compositeurs pour tous les théâtres; en France, on ne peut composer qu'à Paris, ce qui fait que nos villes de provinces ne peuvent avoir que les ouvrages qu'on leur envoie de la capitale, quand ils sont gravés, et ne connaissent par conséquent que la musique étrangère, ou le vieux répertoire du 18e siècle. Le goût naturel de la nation italienne pour *sa musique* et *son théâtre* s'appuie principalement sur les ressources pécuniaires fournies par le négoce, la bourgeoisie riche, la noblesse généreuse, qui se font volontiers tour à tour *entrepeneurs* de spectacle, quatre fois l'an, divisé en quatre saisons, ou du moins soutiennent de leur crédit ceux qui se chargent de ces entreprises. En Allemagne, on est persuadé que les compositeurs nationaux suffisent pour le service des théâtres, des églises, des chapelles des rois, des concerts, des festivales, des académies philharmoniques, et qu'il n'est pas nécessaire d'enrichir des étrangers aux dépens des artistes, enfants du pays, qui ont pâli vingt ans sur l'étude pour parvenir à amuser ce bon public, assez peu reconnaissant de sa nature, au surplus, et qui, de son autorité privée, après, ou pendant une mauvaise digestion, souffle dédaigneusement d'un coup de sifflet sur les résultats de tant de travaux, de veilles, et cela tout aussi indifféremment en Allemague qu'en

Italie ou en France. Dans ce dernier pays, les moyens les plus méritants, les plus légitimes ne sont pas toujours les plus heureux, les plus assurés du succès. Voulez-vous réussir à Paris?

> Affectez de n'être pas sage;
> Termes en *i*, termes en *o*,
> Et vous démontez le visage,
> Vous entendrez crier *bravo!*

De l'audace, morbleu! de l'audace! de l'intrigue, c'est Figaro qui l'a dit, et surtout un nom étranger! voilà les clefs de la *vogue*, de la fortune et de tous les rhythmes possibles dans *la nouvelle Athènes*.

Quand au *rhythme*, pris au sérieux et que j'ai essayé d'expliquer, c'est, en résumé définitif, le choix judicieux du mode, du mouvement, de l'accent, du caractère qui convient le mieux à chaque situation dont les paroles sont l'expression naturelle que la musique est en possession de peindre, et qu'elle est chargée d'animer par ses plus nobles ressources ou de colorer de ses teintes les plus suaves.

Je prie les lecteurs de me pardonner ces réflexions: elles m'ont écarté malgré moi du théâtre grec, où je m'empresse de revenir. J'ai nommé, parmi les instruments que les anciens faisaient concourir à l'exécution de leurs chœurs tragiques, la *trompette*, ou *trompe*, ou simplement le *tuba*, dont j'ai parlé au commencement de cet ouvrage comme étant d'une extrême antiquité; on se rappelera que j'ai cité une autorité qui en fait remonter l'invention à *Thubal*, fils de Japhet, l'un des trois fils de Noé. Les Grecs cependant, et l'on a lieu d'en être grandement étonné, les Grecs n'en connurent l'usage que vers le temps d'*Homère:* on assure qu'à l'époque du siège de Troie elle leur était tout-à-fait inconnue. Malgré ce que cette affirmation me paraît avoir d'extraordinaire, je n'ose me permettre de la condamner, et je me borne à me renfermer dans le doute. Toutefois, comme la naissance du théâtre grec est postérieure au temps ou vivait Homère, ils ont pu introduire cette *trompe* dans les accompagnements de leurs chœurs; le peuple, qui est partout le même, le peuple sifflait à Athènes comme à Paris: j'ai déjà dit un mot sur cette fâcheuse vérité. Les perfectionnements successivement

introduits dans l'art dramatique, les avaient, à ce qu'il paraît, rendus fort difficiles. Les comédiens de ces temps anciens étaient devenus si habiles dans l'expression du geste, qu'ils étaient parvenus à jouer toute espèce de pièce sans parler; on les appela alors *pantomimes*, ce qui veut dire imitateurs de tout. Cet art était poussé si loin que dans une tragédie d'*Eschyle*, intitulée *les Euménides*, représentée à Athènes, il y avait un chœur de furies exécuté avec tant de force par quarante à cinquante personnes, que plusieurs femmes enceintes accouchèrent de peur dans le théâtre même; on fut obligé de diminuer d'abord puis de supprimer ensuite tout-à-fait ce chœur. On avait, chez ce peuple, pour la musique, pour la danse, comme pour tous les arts, un goût qui allait jusqu'à la passion, et une profonde estime. Les Grecs savaient faire des changements à vue sur leurs théâtres, au moyen d'une machine nommée *périactos*, composée de trois châssis joints ensemble en forme de triangle, montés sur un pivot qui tenait le milieu, et sur lequel ces châssis, couverts chacun d'une représentation différente et peinte, on ne dit pas si c'était sur bois ou sur toile, tournaient comme une tête de pupître. Il y avait, selon toute apparence, trois *périactos* sur chaque scène: un à droite, un à gauche, un au fond du théâtre, ce qui, pour chaque ouvrage, pouvait produire instantanément trois aspects divers de lieux. Le plus ancien peintre de décors de théâtre dont le nom nous soit parvenu s'appelait *Agatharcus*. Le premier, dit-on, il imagina et mit en pratique les règles de la perspective appliquées aux décorations de théâtre; il vivait au temps des célèbres peintres *Zeuxis*, *Apollodore*, *Parrhasius*, du grand *Phidias* le sulpteur, environ 478 ans avant J.-C. Parmi les modernes, les peintres décorateurs les plus renommés ont été: *Servandoni*, en Italie, *Munich* et *Degotti*, en France, aux noms desquels nous ne pouvons nous dispenser de joindre celui de notre compatriote le chevalier *Cicéri*, dont les connaisseurs éclairés ont tant de fois admiré les nombreux et magnifiques tableaux scéniques.

L'usage des gloires, des vols, des disparitions souterraines, était connu dès la plus haute antiquité sur les théâtres grecs, on nous l'affirme du moins; mais on ne connaissait pas l'emploi des rideaux

à l'avant-scène. On eut d'abord la pensée de tendre des toiles au-dessus du théâtre pour préserver les acteurs des désagréments de la pluie et surtout de la chaleur importune du soleil : les représentations dramatiques ayant lieu, comme je l'ai déjà dit, en plein jour et à ciel découvert. Par la suite, l'idée vint de faire participer le public à cette amélioration, et de le mettre, par le moyen de toiles également tendues au-dessus de la salle, à l'abri des mêmes inconvénients. Nulle part je n'ai vu qu'elle était la manière de pourvoir à l'entretien de ces théâtres ; y entrait-on indistinctement et gratis ? les places étaient-elles comptées et réservées ? y avait-il aux portes des personnes préposées à l'effet de recevoir, jusqu'à un certain nombre, les spectateurs ? faisait-on parmi eux, ou à domicile une collecte au profit de l'établissement et des artistes ? percevait-on un droit d'entrée à la porte ? était-ce par un impôt public consenti que l'on subvenait à ces dépenses ? le trésor seul se chargeait-il de tout ? A ces diverses questions, dont la solution ne serait pas sans intérêt, je ne puis, à mon grand regret, faire qu'une seule réponse : je l'ignore. Pendant un long espace de temps les acteurs et les instrumentistes étaient placés sur le théâtre. Ce que nous nommons l'*orchestre,* au milieu duquel il y avait un autel dédié à Bacchus, était garni de siéges réservés aux magistrats, aux vestales, et aux personnes considérables de la ville. Plus tard, on plaça les instrumentistes dans cet *orchestre,* et on laissa les comédiens seuls et libres sur le théâtre. Pous rafraîchir ces salles de spectacles, où la chaleur devait être accablante malgré leur disposition, on les arrosait avec de l'eau simple ; on y mêla plus tard du vin, puis du safran, ainsi que d'autres substances capable de répandre une odeur agréable. Parmi leurs instruments, ils en avaient un nommé *ascarum,* lequel pourrait bien avoir fourni à *Gui d'Arezzo* la première idée du clavecin. Cet instrument, d'une coudée carrée de grandeur à peu près, était garni de cordes tendues horizontalement ; son mécanisme était disposé de manière à faire mouvoir des becs de plumes dont l'office consistait à pincer ces cordes et à les faire fortement vibrer. Cet instrument se mêlait aux cithares, aux trompes, etc., et aux flûtes, que les Grecs affectionnaient beaucoup, il faut le croire,

car ils en avaient de plusieurs espèces, dont une entre autre, nommée *diaule*, et qui était double, mais sur laquelle on ne donne aucune explication, sinon que les airs qu'on jouait sur cette flûte s'appelaient *diaulies:* cette flûte est peut-être la même que celle attribuée à *Marsyas*. On donnait, chez les Grecs, le nom de *synaulie* à une réunion d'instrumentistes qui jouaient alternativement la même chose en se répondant l'un à l'autre : cette combinaison devait naturellement trouver son emploi dans les pièces où il était question de quelque écho. Comme ils avaient, à ce qu'il semble, des chansons pour toutes les professions, on ne doit pas trouver étrange qu'ils en eussent une expressément pour les meûniers, et celle-là, qu'ils nommaient *epiaulie*, devait trouver sa place dans les pièces villageoises: serait-ce de ce nom que nous vient l'expression burlesque de *piauler*, qui signifie pleurer à tout propos, sans cause, sans raison, comme font les enfants chagrins ou mal élevés? Je ne saurais le dire: toutefois, je ne comprend pas bien quelle sorte d'analogie peut exister entre ces deux mots.

On a vu par combien de degrés, d'efforts, d'inventions diverses et successives, le théâtre grec était parvenu de l'enfance, de la simplicité grossière, à l'état de splendeur et de perfectionnement dont je viens d'essayer une bien imparfaite description. Eh bien, les améliorations ne s'arrêtèrent pas là, puisqu'il paraît qu'ils substituèrent à leurs *périactos* des *châssis glissant* dans des *coulisses*, semblables à ceux dont on se sert sur nos théâtres.

L'usage des *dédicaces* nous vient aussi des Grecs : ils le transmirent aux Romains, et ceux-ci à leurs successeurs. Ils dédiaient leurs temples, leurs théâtres, à leurs dieux; ils faisaient hommage à la divinité de ce que la pensée humaine pouvait, à leurs yeux, créer de plus grand, de plus beau, de plus digne d'elle. Les chrétiens dédient leurs églises, leurs places, leurs rues, leurs marchés au beurre, au poisson, à la salade, aux innombrables saints dont est peuplé leur paradis, et, suivant une opinion critique digne de respect, les cérémonies des païens, dans ces circonstances, sont si naïvement conservées que les noms mêmes n'y sont quelquefois pas changés. Des monuments, les *dédicaces* ont passé aux œuvres de l'esprit, du génie ou des talents.

Autrefois, c'était rendre hommage et faire honneur à un personnage que de lui *dédier* une œuvre quelconque, où se trouvait associé son nom à celui de l'auteur; ce personnage, dont on mettait ainsi en évidence le discernement, l'élévation, la générosité qu'on lui connaissait, ou qu'on lui supposait, se croyait obligé par reconnaissance, par considération, ou par suite d'un amour propre flatté, de récompenser magnifiquement l'auteur qui lui faisait ainsi partager sa place dans l'estime du public, en ceci du moins qu'il etait censé avoir compris, le premier, l'utilité, le mérite apparent ou caché de l'œuvre dont il avait reçu l'hommage. Aujourd'hui, on traite ces offrandes, dont à la vérité on a un peu abusé, comme des choses de la plus complète insignifiance; on y répond par quelques mots sans valeur, sans portée, et à peu près polis, ou bien on ne répond pas, ce qui est plus commode; ou bien encore on les refuse, ce qui dispense à la fois d'être reconnaissant, généreux et poli: triple bénéfice que les gens qui savent compter ne méprisent point.

Les Grecs, comme on pourra s'en convaincre si l'on a la patience de lire ces détails, fort longs sans doute, et cependant insuffisants et tout-à-fait superficiels, les Grecs, dis-je, avaient avec nous, sous divers rapports, de nombreux traits de ressemblance. Doués d'un tact fin et sûr, d'une grande pureté de goût, d'une imagination vaste, active et brillante, d'une grande noblesse de sentiment, d'un amour passionné pour les arts, sans modèles autres que la belle nature, sans précédents, ils ont inventé, créé la sculpture, l'architecture, la peinture, la musique, la gravure, la poésie, l'épopée, la tragédie, la comédie, la satire, la fable, l'apologue, les théories, les instruments de musique, les jeux, etc., presque tout enfin, et jusqu'aux *marionnettes*, qui servaient aux plaisirs du bas peuple. Tous les poètes grecs étaient musiciens; ils composaient la plupart des chants destinés aux chœurs qu'ils écrivaient pour leurs tragédies, les chantaient eux-mêmes et les enseignaient aux autres chanteurs. *Alcée,* poète lyrique célèbre 108 ans avant J.-C., inventa un rhythme nouveau que l'on nommait par analogie *rhythme alcaïque.*

L'humeur des Grecs était vive, gaie, légère, polie, enthousiaste, changeante, riche de formes grâcieuses, pauvre de fond solide, ma-

ligne, railleuse, insouciante, querelleuse, oublieuse : ici est la véritable ressemblance dont j'ai parlé plus haut. Nous avons perfectionné beaucoup de choses commencées par eux, mais nous en sommes encore à étudier l'Illiade d'Homère, l'Apollon du Belvéder, la Vénus de Médicis, les Niobés de Florence, les temples de Jupiter Stator, d'Antonin et Faustine, et ceux de Pestum. Cependant, nous ne manquons pas de poètes, d'écrivains, d'artistes du plus haut mérite dans toutes les carrières.

J'ai rapporté, avec un soin particulier et un intérêt que je souhaiterais voir partagé par le lecteur, tout ce que j'ai pu apprendre sur la musique antique, et jusques aux termes qui s'y rattachent ; j'ai dit que cet art, bien jeune encore chez les Grecs, était l'ornement indispensable de toutes leurs fêtes, de leurs triomphes, de leur festins, de leurs mariages, de leurs cérémonies religieuses, de leurs victoires, de leurs théâtres, et qu'enfin elle accompagnait les morts jusque dans leur dernier asile qu'ils nommaient *koimeterion,* c'est-à-dire champ où l'on dort ; j'ai mis à cette narration toute l'attention, tout l'ordre qui à dépendu de moi ; on fera, j'ose l'espérer, la part de la difficulté que j'ai dû éprouver à faire coïncider tant d'éléments divers, souvent peu d'accord entre eux ; je ne me flatte pas d'y avoir complétement réussi, mais j'affirme au moins que j'ai fait, pour parvenir à ce but tout ce qu'humainement je pouvais faire.

Je vais donc, pour terminer ce chapitre, passer de nouveau en revue les termes grecs appliqués à la musique, sur lesquels il me reste encore quelques mots à dire, et qui sont entrés dans le domaine de la musique moderne, sans que probablement on se soit beaucoup occupé de leur origine et comment ils se trouvaient introduits dans le vocabulaire actuel de l'art musical.

Ainsi, *diaphonie* est opposé à *symphonie,* comme le mot *dissonant* est le contraire de *consonnant* ; et le mot *cacophonie* est opposé aux deux précédents, comme le mot *désordre* est le contraire du mot *ordre.* L'expression *système* est à *diastème* ce que le *tout* est à la *partie:* c'est la différence entre l'intervalle composé *ut*, *sol*, et l'intervalle simple *ut, ré.* *Harmonie* veut dire *accord, union.* En effet, rien n'est bien s'il n'y a *union, accord*, *harmonie,* entre les diverses par-

ties qui concourent à l'existence du tout. On prétend que les Grecs se servaient dans la mélodie d'un signe d'altération qui pourrait être assimilé à notre dièse, et qu'ils nommaient *limma ;* suivant ce que j'ai lu, ne serait-ce pas cette teinte rouge, dont j'ai parlé antérieurement, et qui serait réellement ce *limma,* plutôt destiné à faire l'office du bécarre ou du dièse sur le son, c'est-à-dire à le hausser, tandis qu'au contraire on mettait au-dessus des sons que l'on voulait abaisser, comme je crois l'avoir vu ailleurs, une teinte jaune? Je livre cette conjecture à la méditation du lecteur auquel je la soumets, sans y attacher l'opinion d'un parti pris.

Le *pathos* des Grecs, qui était l'expression du genre noble, du sublime, était l'opposé de l'*ethos,* qui annonçait ce que les sentiments ont de plus doux, de plus affectueux et de plus agréable, de même que l'*ether* est la partie la plus élevée, la plus subtile, la plus pure de l'air. On doit savoir maintenant que le mot *symphonie* signifie une musique exécutée par divers intruments; *diaphonie,* tout intervalle dissonant; *paraphonie,* tout intervalle consonnant; *diapente,* l'intervalle de quinte; *diastème,* intervalle simple; *système,* intervalle complexe; *diatonique,* qui procède par degrés conjoints, par tons et demi-tons naturels; *chromatique,* qui procède par demi-tons en montant ou en descendant; *enharmonique,* qui procède par quarts de tons en théorie, mais par substitution positive en pratique; *diapazon,* l'étendue d'une octave complète, ou l'instrument qui donne le ton; *homophonie,* l'unisson; *antiphonie,* l'octave; *antiphonaire,* recueil d'antiennes; *syncope,* la prolongation sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible précédent; toute suite de notes syncopées est une marche à contretemps; toutes les parties peuvent faire des syncopes à l'exception de la basse, sauf quelque cas fort rares.

Je ne pousserai pas plus loin, sur les arts chez les Grecs, ces investigations que je terminerai par une remarque qui m'est suggérée par la description que fait *Homère,* dans l'Illiade, du bouclier d'Achille. Cette description traite du plus ancien monument de arts parvenu à la connaissance des hommes, si toutefois il a jamais été exécuté. Réalité ou fiction, il me semble que les Grecs, au temps de la guerre

de Troie, plus ancienne de 300 ans qu'Homère, antérieur lui-même à J.-C. d'environ 884 ans, je crois, dis-je, que les Grecs à cette époque si reculée, devaient être trop peu avancés dans la civilisation, dans les arts, pour avoir pu imaginer et surtout exécuter ce prodigieux bouclier, qui aurait exigé la connaissance approfondie de la métallurgie, du dessin et de l'art du ciseleur. Homère n'aurait donc pu avoir une idée précise sur cet objet que d'après des modèles pareils ou approchants qu'il aurait *vus* en Asie, et qu'il aurait embellis de toutes les richesses de son imagination: jusqu'ici, rien de plus conséquent; mais Homère était aveugle et n'a jamais été représenté que privé de la vue; on ne sait à quelle époque de sa vie il fut affligé de ce malheur; il faudrait absolument que ce ne fût qu'après avoir visité l'Asie, car autrement, comment aurait-il pu *voir* le modèle du chef-d'œuvre si merveilleusement décrit dans son poème? Comment imaginer un ouvrage si compliqué, si richement dépeint, et dont on parviendrait à prouver qu'Homère n'a pu avoir aucune idée? cela ne conduirait-il pas à croire que cette description est apocryphe, et sortie de la plume de quelque auteur beaucoup plus moderne, lequel, pour assurer une renommée éclatante à sa description, l'aurait furtivement glissée parmi les chants du célébre poète grec? Je fais peut-être une question bien hardie, mais c'est celle d'un homme qui cherche à s'instruire et qui prie qu'on veuille bien l'éclairer. Le nom d'Homère, assez naturellement lié à celui de *Pisistrate,* me rappelle un fait étrange que je ne veux point passer sous silence.

On voit à la porte de l'arsenal de Venise une lionne sans langue qui y fut transportée d'Athènes. Cette lionne fut érigée à la mémoire d'une athénienne nommée *Leona,* célèbre à la fois par sa beauté, ses talents sur la lyre comme dans le chant, et sa liaison intime avec *Aristogiton* et *Harmodius*, qui conspirèrent contre Pisistrate et furent arrêtés tous deux. Craignant pour elle le même sort et surtout de trahir le secret de ses deux amants dans les tortures dont elle se croyait menacée, elle se coupa la langue avec ses dents, pour ne pas risquer de compromettre, par des aveux arrachés dans

les souffrances, ces deux hommes, qu'elle savait cependant ne lui être pas très fidèles : exemple aussi rare qu'effrayant d'amour et de discrétion !!!

CHAPITRE III.

DES ORIGINES ROMAINES.

Depuis leur origine jusqu'au règne d'*Auguste*, les Romains ne firent presque aucun cas des arts ni des artistes, qu'ils appelaient *artifices*, et qu'ils confondaient bien plus positivement encore que les Grecs avec les artisans. Dans une république où l'on n'a besoin que de pain et de fer pour les hommes, de foin pour les chevaux, quand on en a, à quoi bon des artistes? ce sont des soldats qu'il faut. Des artistes! gens orgueilleux, dispendieux, qui coûtent très cher, quand on les paie ce qu'ils valent, qui ne rapportent rien, et conséquemment ne sont bons à rien...... dans une république. Demandez plutôt à ceux qui voulaient qu'on fît du château de Rambouillet un dépôt de mendicité, et du palais de Versailles une filature de coton?

La première musique, toute grossière qu'elle était, que connurent les Romains, leur fut apportée par les Etrusques; les lettres grecques, les trois premiers instruments de musique qu'ils possédèrent: une espèce de lyre, le *trigon* et le *lydien,* sur lesquels on ne s'explique pas autrement, leur furent communiqués par les *Arcadiens.* On prétend cependant que *Romulus* avait appris la musique dans sa jeunesse; on ne dit ni dans quel lieu, ni par qui. Sous son

règne, assure-t-on encore, on jouait déjà de la flûte et des *crotales,* ou cymbales, aux fêtes de *Cybèle. Numa* institua le collége des douze Saliens, dont les fonctions consistaient à danser et à chanter des hymnes en l'honneur du dieu de la guerre. Sous *Servius Tullius,* deux centuries furent composées de joueurs de trompettes, ou d'instruments aussi bruyants. Suivant une opinion, que je ne discute point ici, la musique n'aurait été introduite chez les Romains que l'an 415 de la fondation de Rome, sous le consulat de *Sulpicius Pellicus,* et cependant ce que je viens de rapporter sur *Romulus, Numa, Servilius Tullius*, tendrait à prouver le contraire. L'établissement des premiers jeux scéniques date effectivement de cette année 415; le gouvernement fit venir de Toscane des pantomimes nommés *iter* ou *hister,* qui veut dire farceur; c'est de ce mot que l'on a fait celui d'*histrion.* Comme il fit venir en même temps des joueurs de flûte, on a pu confondre les deux objets en une même époque, et croire que la musique n'avait été introduite à Rome qu'avec le théâtre. Ces spectacles se composaient simplement de danses mêlées de gestes, exécutées au son des flûtes; ils plurent beaucoup aux Romains. Plus tard, ils conçurent l'idée d'y mêler la récitation de satires écrites en vers, auxquelles ils joignirent les gestes qu'ils avaient imités des Toscans. Horace dit que *Lucilius* fut le premier, à Rome, qui inventa une comédie dont il fut lui-même l'acteur: ce n'était qu'une satire en vers, accompagnée par des flûtes. On hasarda dans la suite de mettre en scène plusieurs personnages. Les jeunes gens de la ville s'étaient livrés d'abord à ces jeux avec beaucoup d'ardeur; mais ils finirent par laisser aux comédiens le soin de représenter leurs compositions comiques, que l'on appelait *exodes,* et que l'on insérait dans les entr'actes des spectacles. Je ne sais comment il se fait que l'un des livres de la Bible porte aussi le nom d'*Exode,* mais ceux qui l'ont lu peuvent attester que je n'en impose pas. La musique néanmoins ne commença à briller d'un vif éclat, à Rome, et à être introduite dans les festins particuliers que vers l'an 560 de sa fondation, sous le consulat d'*Emilius.* Selon toute apparence, les musiciens composant les deux centuries de *Servius Tullus,* comme aussi ceux qui les avaient

précédés, étaient étrangers et probablement Grecs d'origine, car, je l'ai dit tout à l'heure, les Romains n'avaient nul goût pour les arts; ils méprisaient souverainement la danse, et, à l'égard de la musique, du chant, ils en faisaient si peu de cas, au temps de la république, que le philosophe *Salluste,* je crois, reprocha durement à une dame romaine de savoir beaucoup mieux danser et chanter qu'il ne convenait à une femme honnête (1). Leur antipathie pour la danse était telle qu'ils disaient qu'il fallait être ivre, ou fou, pour s'y livrer; mais leurs relations avec la Grèce, les richesses qui s'introduisirent par la suite dans Rome, les firent promptement changer de sentiment, et il est à remarquer que malgré leur austérité, la fierté dédaigneuse avec laquelle ils repoussaient les arts qu'ils traitaient d'objets futiles et méprisables, ils eurent des théâtres avant d'avoir des *boulangers,* qui ne commençèrent à être établis dans la ville que sous l'empereur *Trajan,* l'an 580 de la fondation de Rome: avant cette époque, chaque famille faisait son pain, ou ce qu'ils appelaient de ce nom. C'était, ainsi qu'en Grèce comme cela est présumable, l'ouvrage des femmes. On a trouvé à *Herculanum* deux pains de huit pouces et demi de diamètre et de cinq pouces d'épaisseur, marqués d'un double trait en croix dessus. J'en ai vu aussi un morceau trouvé à *Pompeïa. Rollin* affirme, sur la foi de *Quintilien,* que la milice romaine sentait redoubler son ardeur guerrière lorsqu'elle était conduite au son belliqueux des *cors* et des *trompettes.* Des *cors!* des *trompettes!* j'en demande bien pardon à l'illustre historien, mais à l'égard des *trompettes,* les Romains avaient bien quelque chose d'approchant dans le *buccinum* ou trompe droite, dans le *tuba curva* ou trompe courbe; quant à la dénomination des *cors,* elle me paraît singulièrement anticipée. Les deux instruments que je viens de nommer, ainsi que tous ceux qu'ils connurent par la suite, leurs furent apportés par les Grecs; mais les plus bruyants furent toujours ceux qu'ils préférèrent. Dans la loi des douze tables, rédigée l'an 302 de Rome, il est dit que l'inspecteur des funérailles pouvait employer jusqu'à dix joueurs de

(1) Ainsi, leurs premiers musiciens antiques furent grecs, et leurs premiers musiciens modernes furent belges et français.

flûte: la musique était donc connue avant l'an 415, où elle acquit seulement plus d'importance, étant mêlée aux jeux de la scène. La première comédie latine, si l'on peut appeler de ce nom une simple récitation de vers, fut composée par un nommé *Lucius* ou *Lucilius*, je l'ai déjà rapporté : elle est de l'an 510. Cette récitation n'était d'abord accompagnée que par des flûtes : on y adjoignit plus tard d'autres instruments. C'est en l'année 514 que les Romains eurent la représentation de la première pièce latine à peu près régulière qu'ils eussent encore vu jusque-là ; elle fut composée par le poète *Andronicus*. Jusqu'à cette époque, ils n'avaient que des espèces d'intermèdes joués par les *hister* ou *histrions*, qu'ils avaient fait venir d'Etrurie. C'est ce nom trivial, qui vient d'un vieux mot toscan, que l'on se permet encore de donner quelquefois aux comédiens en général. Un usage que nous trouverions au moins étrange s'introduisit sur le théâtre romain, c'était celui de faire réciter les vers d'un ouvrage dramatique par un personnage immobile, tandis qu'un autre les déclamait par gestes sans parler : voici ce qui donna lieu à l'établissement de cette coutume. *Andronicus*, le premier, fit voir aux Romains une pièce régulière, 120 ans environ après l'introduction à Rome des représentations théâtrales. Dans ce temps, les auteurs jouaient un rôle dans leurs pièces. *Molière*, né à Paris, l'an 1620, rue de la Tonnellerie, sous les piliers des halles, dans une maison nouvellement rebâtie près de la rue St.-Honoré, sous le n° 3; *Picard*, et plusieurs autres, n'ont fait en ceci qu'imiter les anciens. *Andronicus*, applaudi à outrance dans une de ses pièces, obligé de céder à des *bis* multipliés, finit par s'enrouer au point de ne plus pouvoir parler. Pour ne pas suspendre les représentations d'une pièce qui jouissait d'une si grande faveur il obtint du public l'autorisation de faire réciter ses vers par un esclave, dressé à cet effet, tandis que lui les déclamerait sur le théâtre. Il mit tant de feu dans sa déclamation que le public goûta cette combinaison; elle s'établit donc et dura un long espace de temps. Il devait être fort difficile de mettre ensemble la déclamation d'un récitant qui ne bougeait pas de la coulisse où il était placé, avec la gesticulation d'un acteur masqué, s'agitant en scène sans

parler; mais tout singulier que paraît le fait, il est attesté par de graves autorités: il faut se soumettre. Depuis *Andronicus*, le théâtre romain a été illustré par un grand nombre de poètes dramatiques latins, parmi lesquels les plus célèbres ont été *Aristophane*, *Plaute*, et *Térence*, né à Carthage en Afrique, l'an 192 ou 193 avant J.-C. il n'en fut pas moins regardé comme un des premiers poètes latins de son siècle. C'est sous le règne d'Auguste que l'art de la *pantomime* prit son plus grand développement; il fut une conséquence du perfectionnement de la gesticulation. Les pessimistes du temps lui attribuèrent la corruption des mœurs et les malheurs de l'empire: il fallait en vérité ne plus savoir à quelle cause faire remonter ces calamités publiques pour aller leur en chercher une pareille; il est vrai de dire cependant que lors de la décadence totale de l'empire romain, il y avait à Rome beaucoup plus d'habiles pantomimes que de bons généraux et de grands orateurs. L'engoûment pour cette sorte de comédiens devint tel qu'il dégénéra en factions tumultueuses capables d'en venir aux mains pour tel acteur favori du parti que l'on nommait les *bleus*, parce qu'ils avaient adopté cette couleur pour marque distinctive, contre les admirateurs de tel autre acteur, dont les partisans s'appelaient les *verds*, parce qu'ils avaient pris cette couleur pour signe de ralliement. Ceci fait assez naturellement revenir à la mémoire les querelles plus récentes et non moins scandaleuses des *gluckistes* et des *piccinistes* qui affligèrent si longtemps en France les véritables amateurs de la bonne musique.

Marcus Emilius fut le premier à Rome qui fit construire un théâtre avec des siéges pour les spectateurs; avant, il n'y avait qu'un théâtre, point de salle, et les spectateurs écoutaient debout; ce théâtre était en bois et se démontait lorsque les représentations étaient terminées. Le premier théâtre en pierre qu'eurent les Ro- fut bâti par *Pompée*, qui le décora magnifiquement. On voit encore dans cette ville, les restes du théâtre édifié en l'honneur d'*Auguste*, qui le dédia à son ami *Marcellus*, dont il a conservé le nom. Les Romains imitèrent les Grecs dans la forme et la disposition de leurs théâtres, mais ils les surpassèrent en grandeur et en richesse d'or-

nements: leurs salles de spectacles étaient en général beaucoup plus vastes que leurs temples. Les anciens établissaient toujours la façade de leurs théâtres tournée vers le nord.

Pompée eut aussi, le premier parmi les Romains, la pensée de faire couvrir les théâtres avec des toiles; ainsi qu'en Grèce, les représentations théâtrales avaient lieu en plein jour et à ciel découvert, ce qui était fort peu agréable aux acteurs comme aux spectateurs, exposés, avant cette utile amélioration, à toutes les variations du temps: qu'il fut beau ou pluvieux, il fallait le supporter ou déserter le théâtre. Les tentures dont on se servit d'abord étaient teintes en pourpre; mais on mit par la suite beaucoup plus de luxe dans le choix ou les ornements de ces étoffes. *Néron* les fit décorer de dorures et se fit peindre au milieu, monté sur le char du *soleil,* qu'il conduisait, et environné d'*étoiles;* ceci fait supposer que sa Majesté n'était pas très forte en astronomie car elle eut évité le ridicule contre sens de représenter à la fois des *étoiles* et le *soleil.* On serait tenté de croire qu'il y avait à la cour impériale quelque courtisan de la force de celui de Versailles, auquel Louis XIV demandait un matin quel temps il faisait, et qui lui répondit: « Sire, « le temps qu'il plaira à votre Majesté ». Pour si peu que l'on eût adopté cette manière de raisonner à Rome, il pouvait y faire jour et nuit à la fois, si tel était le bon plaisir de Néron, et qu'il plût à Sa Majesté de voir des étoiles en plein midi. On a prétendu que Pompeïa était redevable aux Romains de ses deux théâtres, ainsi, qu'Herculanum; mais les deux superbes statues équestres en marbre blanc trouvées aux deux côtés de l'avant-scène du théâtre d'Herculanum, connues sous le nom de *chevaux de Balbus,* et que l'on voyait en 1811 au palais des Etudes, à Naples. Ces deux statues, ainsi que les ornements et les sculptures de toute espèce qui décorent les deux théâtres de Pompeïa, sont d'un ciseau tout Grec: On ne saurait donc supposer que ces œuvres soient de main romaine.

J'ai dit qu'en 560, sous le consulat d'*Emilius,* la musique avait commencé à prendre quelque ascendant sur les Romains et à s'introduire jusque dans leurs festins. A cette époque aussi on accorda des priviléges aux musiciens étrangers qui voulurent se fixer à

Rome. *Manlius* en fit venir un grand nombre, surtout de la Grèce, pour rendre son triomphe plus magnifique. *César* donna le spectacle de la première *naumachie*, ou fête sur l'eau, du lac Fusin; cette naumachie était une sorte de lutte, un combat simulé de barque contre barque. Plusieurs milliers de musiciens, de musiciennes chantèrent et jouèrent des instruments pendant cette superbe fête. *César*, on doit le croire, aimait beaucoup la musique et le théâtre, puisqu'on assure qu'il accorda plus de 60,000 livres au poète *Labérius* qui jouait lui-même le principal rôle dans une pièce de sa composition. *Roscius*, acteur distingué de cette époque, recevait 500 livres par jour sur les fonds du trésor public; que l'on calcule ce que cette somme ferait au bout de l'année en monnaie de notre temps! *Roscius*, ami intime de *Cicéron*, possédait le talent de la déclamation à un si haut degré de perfection, qu'il était capable de rendre, par le seul secours des gestes, un discours entier de Cicéron avec la plus parfaite exactitude. Il se faisait accompagner par une flûte qui lui donnait le ton lorsqu'il récitait, que cette déclamation fût lente ou accélérée: c'est cette même déclamation que reproduit notre récitatif, mais d'une manière plus positivement musicale. Par un usage établi, il y avait constamment un instrumentiste dont l'emploi consistait à ramener les acteurs à l'intonation qu'ils devaient prendre en récitant, lorsque, par trop d'ardeur ou de préocupation, ils s'en écartaient. La profession de comédien, comme on le voit, était considérée à Rome autant qu'elle était lucrative, et l'on n'en doutera pas lorsqu'on saura qu'un autre acteur célèbre du même temps, nommé, je crois, *Œsopus*, laissa en mourant à son fils l'énorme somme de 2,500,000 livres. On pourrait multiplier ces citations qui tendraient à prouver de plus en plus jusqu'à quel point était portée la passion que les Romains avaient prise pour le théâtre. L'usage de s'y faire accompagner par des instruments s'était introduit partout, et l'on prétend même que *Gracchus* tenait auprès de lui à cet effet un joueur de flûte chargé de lui donner le ton lorsqu'il devait haranguer le peuple. A la pompe funèbre de César, tous les musiciens jetèrent leurs instruments sur le bûcher en signe de deuil et de la douleur que leur

causait la perte de celui qui les avait si hautement protégés, et toujours si magnifiquement traités. Autre temps, autres mœurs!

Auguste aimait fort peu la musique; mais il la regardait comme un moyen politique d'amuser le peuple, de le distraire et de le contenir. Il est l'inventeur de la première *censure théâtrale;* c'est lui qui ordonna que toutes les pièces de théâtre seraient *examinées* par les édiles avant d'être représentées. Ainsi cette tyrannique et détestable inquisition de la pensée et du génie, fastueusement masquée par le titre de *respect pour la morale,* bien qu'elle ne soit pas renouvelée des Grecs, n'en est pas moins fort ancienne. C'est sous le règne d'Auguste que l'on commença à applaudir et à siffler dans les théâtres de Rome. Il donnait volontiers lui-même le signal des applaudissements en frappant des mains, et en récompensant ceux qui se distinguaient par leurs talents dans l'art dramatique. Par tout ce qui a été rapporté jusqu'ici, par tout ce qui pourra être dit par la suite, on verra que, ni en Grèce, ni chez les Romains, les arts, les artistes, les théâtres n'ont été livrés à la merci et au caprice exploitateur, que, loin de là, les gouvernements ont veillé constamment à leur prospérité ainsi qu'à leur splendeur. Auguste faisait grand cas de sa voix qu'il avait fort belle: il prit même dans un âge assez avancé un maître de chant.

Tibère bannit de Rome les comédiens, les musiciens, une partie même des spectateurs; mais ce fut à cause d'un meurtre commis dans l'enceinte du théâtre. *Caligula* les rappela tous, leur rendit leurs anciens avantages et les combla de présents; il avait d'autant plus de goût pour la musique, qu'il avait, dit-on, une très belle voix et chantait fort bien. Un certain *Nestor,* bon acteur et chanteur distingué, devint son favori à cause de ses divers talents. *Caligula* voulait connaître les différentes musiques des contrées où elle était cultivée; il fit venir, dans ce but, des musiciens de ces pays pour les entendre, les comparer et les juger. Il avait la fantaisie de vouloir qu'on le prît pour Apollon, et, dans un magnifique festin préparé par ses ordres, il se montra avec la barbe dorée, croyant sans doute par ce moyen ressembler davantage à ce Dieu. Dans une autre fête qu'il donna en l'honneur de toutes les divinités du Par-

nasse, il fit composer pour chacune une musique particulière. *Claude* protégea aussi la musique et les artistes : il leur décerna jusqu'à des couronnes d'or. *Auguste*, successeur de César, et dont le règne fut de 56 ans, eût eu certainement part à ses largesses impériales, car on assure que dans sa jeunesse il avait fort bien joué la comédie.

Néron cultiva la musique avec autant d'ardeur et de soins que s'il eut dû en faire sa profession toute sa vie. Il avait une belle voix et chantait fort bien ; il jouait également de la lyre, de la cithare et de la flûte. De plus, il composait et jouait la comédie qu'il aimait avec passion, et qu'il joua même sur les théâtres publics : ceci est une vérité historique assez connue. Un jour, il revenait de Naples où il avait chanté sur le théâtre avec un succès d'empereur ; sur le bruit de son triomphe, Rome brûlait du désir de l'entendre. A son entrée dans la ville, il fut arrêté dans la rue par le peuple qui le supplia de chanter, et par la plus bizarre disposition d'esprit, loin de se fâcher de cette brusque incartade, il consentit de bonne grâce à ce qu'on lui demandait ; il chanta et fut applaudi avec transport. Dès ce moment, il ne se fit plus aucun scrupule de chanter sur le théâtre avec les autres acteurs : il jouait indifféremment les rôles d'hommes et de femmes, attendu que l'on jouait toujours masqué. Les masques, à cette époque, avaient acquis un incroyable degré de perfection ; *Néron* eut un jour la capricieuse idée de jouer avec un masque auquel il avait fait donner la ressemblance la plus parfaite avec l'une de ses maîtresses ; vis-à-vis de tout autre que Néron, une pareille fantaisie aurait pu amener des explications fort vives entre le mari de la dame et son amant, mais on savait qu'avec une semblable majesté il était prudent d'être d'une excessive circonspection, et l'on se tut. L'empereur recevait la même rétribution que les autres comédiens de la troupe ; il força même les sénateurs et les premières dames de l'empire à jouer la comédie avec lui : son opinion était que l'on ne dérogeait en aucune manière par l'exercice public de l'art dramatique. Il lui arriva une aventure assez étrange dans une de ces tragédies où il jouait le rôle d'Hercule furieux ; il était parvenu, au milieu des plus frénétiques applaudissements, à la scène

où l'on enchaîne Hercule, lorsqu'un de ses gardes, prenant la chose au sérieux, accourut le sabre à la main pour délivrer son maître; cette marque de dévouement plut beaucoup à l'empereur, et le soldat fut magnifiquement récompensé. Néron avait une si haute estime pour son talent que c'était un grand crime à ses yeux que de ne pas l'écouter, ou de faire le moindre bruit; et *Vespasien,* son successeur au trône impérial, eut beaucoup de peine à échapper à sa vengeance et à obtenir sa grâce, parce qu'il fut soupçonné d'avoir dormi pendant que l'empereur chantait. *Diodore,* musicien grec, habitait Rome au temps de Néron. Il accrut de beaucoup l'étendue de la flûte en y ajoutant de nouveaux trous. aussi, était-il très considéré par l'empereur. Néron *(Domitius)* pouvait être le plus grand joueur de flûte de son empire : il en était bien le maître puisqu'il était empereur, et empereur fort chatouilleux sur cet article; je doute cependant que Sa Majesté ait jamais approché des célèbres *Tulou* et *Dorus,* dont nous nous honorons d'être les compatriotes et les contemporains. Un point assez curieux de l'histoire de ce souverain, c'est que le chant, la lyre, la cithare, la harpe, qui n'était probablement autre chose que le *trigonion* des Grecs, la flûte, la composition, celle de ce temps-là, cela est bien entendu, et l'art dramatique passent pour avoir occupé la majeure partie de sa vie. Son maître de lyre et de cithare fut un nommé *Terpus.* Un acte inqualifiable de démence parmi tant d'autres où la folie semblait le disputer à la férocité, fut à coup sûr celui d'avoir eu la funeste pensée de composer sur l'embrâsement de Troie, et de n'avoir rien imaginé de mieux, comme moyen d'inspiration, que d'envoyer mettre le feu à l'un des quartiers de Rome, afin de composer d'*après nature,* se promettant bien de le faire rebâtir aussitôt que son morceau serait fini. Tant que dura l'incendie, il resta sur la terrasse de son palais à jouer de la flûte; que le ciel préserve le monde de pareils amateurs couronnés!... On assure que, vers le temps de sa mort, il possédait un *orgue hydraulique* dont il était l'inventeur, et qu'il devait faire entendre aux Romains dans une fête magnifique préparée à cet effet. Cet orgue est aussi mentionné dans l'*Histoire des Gaulois,* de M. Amédée Thierry, à l'occasion de la révolte de *Vindex* en faveur

de *Galba*, chef des légions romaines en Espagne, où il fut proclamé empereur. Ce siècle était fécond en souverains passionnés pour la musique ; *Caligula*, prédécesseur de Néron, puisqu'il monta sur le trône l'an 37 de J.-C., année pendant laquelle naquit ce dernier, *Caligula*, dis-je, était tellement enthousiaste des talents de ce *Nestor* que j'ai cité plus haut, qu'il condamna au fouet et fouetta plusieurs fois lui-même ceux qui avaient eu le malheur de l'interrompre lorsqu'il chantait ou récitait.

La musique conserva à Rome son crédit et sa puissance jusqu'au règne de *Galba*. Alors son astre pâlit, et jusqu'à la chûte de l'empire, l'histoire n'en parle plus : ce qui fait pour cet art, depuis *Galba*, né 4 ans avant J.-C., jusqu'à *saint Ambroise*, au quatrième siècle, un sommeil d'un peu plus de trois cents ans. Comme on a pu le voir, la musique fut protégée par beaucoup de souverains, mais elle ne put jamais se naturaliser totalement à Rome. Les musiciens étrangers, presque tous Grecs, y faisaient fortune : Rome en cela ressemblait fort à Paris. Les esclaves seuls s'occupaient de la culture de cet art, il était impossible alors qu'il fît de grands progrès chez un peuple qui l'aimait cependant, mais qui n'en faisait cas en général que comme d'un amusement. Chez les Grecs, au contraire, il était défendu aux esclaves de s'y appliquer. Ce que les Romains préféraient, parmi les instruments introduits chez eux par les Grecs, c'était les flûtes, les trompettes, etc., enfin les plus retentissants. La musique resta donc dans cet état primitif que j'ai indiqué, jusqu'à la réduction des modes grecs, et l'adoption des lettres latines pour désigner les sons, en remplacement de ceux de l'alphabet des Hellènes. Là seulement se dessine le premier pas vers les améliorations que l'art a éprouvées depuis cette époque jusqu'à nos jours.

Les Romains connaissaient l'usage des rideaux d'avant-scène sur leurs théâtres, usage que les Grecs ignorèrent. Ce rideau se nommait *siparium ;* les Romains modernes l'appellent *Cipario* (qu'il faut prononcer *tchipârio*). Il s'abaissait d'abord et demeurait ainsi sur l'avant-scène, au lieu de se lever comme cela se fait sur les théâtres modernes ; ensuite, on imagina de l'engager dans une coulisse

où il disparaissait totalement, toujours en descendant, jusqu'à ce qu'on le relevât à la fin de la pièce ou de l'acte. Ces rideaux étaient ordinairement couverts d'ornements divers, peints, brodés, ou tissus. Celui des beaux-arts qui réussit le mieux chez les Romains fut l'architecture. Cette tendance fut le résultat de leurs rapports avec les Grecs, après qu'ils eurent fait la conquête de leur pays. Ils firent de grandes choses en architecture; leurs théâtres étaient spacieux, solidement construits, et richement ornés. Ils avaient des décorations qui se glissaient dans des coulisses, comme on avait fini par en avoir à Athènes et ailleurs, et comme nous les pratiquons sur nos scènes théâtrales aujourd'hui. Ils faisaient d'énormes dépenses pour l'embellissement de cette partie de leurs salles de spectacle. Ils avaient des machinistes, des peintres décorateurs dont la profession était fort estimée; l'ensemble des résultats de cet art se nommait *scénographie*. On a appliqué en musique, peut-être sans beaucoup de réflexion, le nom de *scène* à tout monologue, ou morceau chanté par une personne seule; je ne sais jusqu'à quel point cette appropriation est judicieuse et exacte; il me semble que dans un ouvrage quelconque, divisé nécessairement par scènes, ce monologue n'est ni plus ni moins une *scène* que celle d'avant ou celle d'après, qu'elle soit à un seul, à deux ou à un plus grand nombre de personnages; il y a en outre équivoque ou confusion, car la *scène*, c'est le plancher du théâtre dans son entier; l'*avant-scène* est la partie de ce plancher sur laquelle se placent les acteurs afin d'être le plus près possible des spectateurs, et d'en être en même temps mieux vus et mieux entendus. Que peut-il y avoir de commun alors entre ce plancher et ce que chante une seule voix, ou deux, ou quatre? un duo, un final, est-il moins une scène qu'un solo? c'est ce que j'ai peine à comprendre: je ne me révolte pas contre l'usage, je me borne à quelques réflexions, je soumets mon doute et je suis dans mon droit; au surplus, je sais parfaitement que l'usage, qui n'est pas toujours la raison, n'en fait pas moins toujours la loi.

Les anciens, Grecs ou Romains, n'avaient aucune idée de ce que nous appelons *vocalisation*. Une *roulade* eût été pour eux une mons-

truosité en musique, aussi, leur était-elle parfaitement inconnue; et, de bonne foi, cette ignorance était-elle plus fâcheuse que le déplorable abus que l'on en fait aujourd'hui? c'est ce que je laisse à décider aux gens de goût et d'autorité. Il est très probable que ce n'est que depuis les temps modernes que l'on a fait cette périlleuse tentative de faire passer deux ou trois sons au plus sur la même syllabe, au moyen de la *ligature* que nous nommons *liaison*, et sans reprendre sa respiration; je suppose que dans l'emploi de ce nouveau moyen se glissait quelquefois le *limma*, ce dièse ou bécarre mal expliqué des Grecs, que les Romains connurent peut-être, mais qui n'est annoncé nulle part d'une manière précise, autre que le signe coloré en rouge pour ce dièse ou bécarre, destiné à hausser le son, de même que le signe coloré en jaune devait l'abaisser: faisant alors l'office du bémol. Les *petites notes* étaient également inconnues aux Grecs et aux Romains, attendu qu'il aurait fallu qu'ils possédassent d'abord des notes musicales quelconques avant de songer à pratiquer cette diminution: ceci ne peut donc se rapporter qu'au temps où l'on eut une notation régulière et suffisante.

De tout ce qui a été dit précédemment, il ressort avec évidence que depuis la création de la musique, depuis Mercure jusqu'à Beethoven, ce qui, je crois, n'embrasse pas un laps de temps moindre que celui que pourrait enregistrer la poésie depuis Orphée jusques à Casimir Delavigne, si l'art d'Euterpe fut riche, chez les anciens, en calculs, en combinaisons, en systèmes scientifiques, en abstractions multipliées d'une difficile perception, en signes nombreux et quelquefois obscurs, le nôtre n'est pas si indigent que l'on ne puisse avec quelque orgueil exposer aux regards de juges éclairés et impartiaux ce qu'il possède; nous avons en notre pouvoir deux grandes puissances secondées du génie de nos compositeurs et des talents de nos instrumentistes, de nos chanteurs: la *mélodie* et l'*harmonie;* avec cela nous pouvons nous poser et voir venir.

Selon l'opinion manifestée par Rollin, la trompette, sur laquelle j'ai quelques mots encore à dire, exerçait sur les légions romaines une très grande influence; sur les derniers temps ils en avaient de trois sortes, j'ai décrit ailleurs les deux premières. La troisième

était plus courte que la trompe droite, et recourbée par le bout, en forme de bâton augural : elle en avait pris le nom et s'appelait *lituus:* cet instrument appartenait à la cavalerie, les deux autres à l'infanterie. Ces trompettes servaient, non seulement à la guerre, mais encore dans toutes les fêtes et cérémonies, ainsi que dans les pompes funèbres. Il y eut portérieurement d'autres sortes de trompes chez les Romains, mais l'incertitude née de la divergence de renseignements, l'obscurité, qui en est la conséquence, et qui règne sur leur véritable nom, sur leur forme, sur leurs ornements, sur leur application, ces diverses raisons m'ont empêché de pousser mes recherches plus avant sur ce point, qui ne m'a semblé d'ailleurs que d'une utilité fort accessoire. Je dirai seulement, à propos du *lituus,* que cette trompette pouvait être imitée du *lituus,* ou bâton à l'usage des augures, aussi bien que du *pedum,* qui était un bâton courbé par un bout, dont se servaient les bergers pour arrêter les animaux des troupeaux confiés à leur garde qui s'écartaient de leur surveillance; souvent, et lorsqu'ils couraient, le berger leur lançait son *pedum* à travers les jambes pour les empêcher de s'enfuir. Les évêques, comme pasteurs probables des chrétiens, ont conservé, je ne dis pas le *lituus* des augures, mais le *pedum* des bergers dont ils ont fait une crosse. On ne saurait sans mauvaise foi nier cette ressemblance; car, pour la forme au moins, elle est égale de part et d'autre.

Malgré leur indomptable fierté, les Romains firent ce que font tous les peuples sauvages lorsqu'ils subjuguent des peuples civilisés, ils empruntèrent aux Grecs, ils les imitèrent autant que cela leur fut possible dans leur luxe, dans leurs arts, dans leurs jeux, dans ceux même qui n'avaient pour but que le délassement du peuple, car ils eurent aussi des *marionnettes*, et ils avaient des joueurs de cerceau qu'ils nommaient *trochus*.

Divers autres instruments de musique usités dans ces temps reculés ne nous sont connus que par leur nom qui a traversé, on ne sait comment, les siècles et est venu jusqu'à nous; mais dépourvu de toute espèce de renseignement sur la forme, la sonorité, les qualités l'usage de ces instruments. De ce nombre sont la *mandore*, le *luth*,

la *pandore,* le *theorbe;* beaucoup d'autres, à ce qu'il paraît, sont entièrement perdus et oubliés. Le *luth*, dit-on, était déjà connu au temps de l'empereur *Marc-Aurèle;* on cite un certain *Anaxagore* comme ayant été très habile sur cet instrument que *Marc-Aurèle* aimait beaucoup; il avait donné de grands revenus à *Anaxagore,* et une garde d'honneur comme marque de sa considération et de son amitié. Le *théorbe*, qui était encore en usage au temps de Louis XIV, nous est aujourd'hui parfaitement inconnu; je crois seulement, d'après quelques indications fort vagues, qu'il avait à peu près la forme d'une grosse guitare, qu'il avait deux manches, l'un plus long que l'autre, et portant les huit dernières cordes qui étaient les plus graves: c'est tout ce que je puis dire sur cet instrument.

Deux noms assez célèbres me reste à citer avant de terminer cet exposé fort imparfait de ce qui est venu à ma connaissance sur l'état des arts en général, et de la musique en particulier, chez les Romains. Ces noms sont ceux de *Pylade* et de *Bathille,* son élève, l'un pour le genre tragique, l'autre pour le genre comique; ces deux hommes étaient d'habiles pantomimes d'une grande réputation: tous deux florissaient sous le règne d'Auguste; ainsi que tous les autres comédiens, ils ne déclamaient que masqués. Cette profession, que les Romains affectionnaient singulièrement, était très estimée parmi eux. Ceux qui avaient l'avantage d'y exceller jouissaient de grands priviléges et de toutes les douceurs que procure la fortune. Malheureusement cet art de la pantomime fit négliger la bonne comédie, et s'éteignit, ou à peu près, avec l'empire romain.

Je ne m'abuse pas à ce point de croire ajouter quelque lumière nouvelle à l'histoire du peuple romain: je fais une simple remarque que d'autres ont certainement faite, ou qu'ils ont pu faire avant moi; elle a pour cause un fait incontestable, à mon sens du moins, et c'est que les Romains, guerriers, conquérants, législateurs, politiques profonds, maîtres du monde connu alors, étendant leur domination sur l'Italie, l'Espagne, les Gaules, l'Afrique, la Sicile, en Asie, vainqueurs des Grecs qu'ils subjuguèrent, ils ne purent jamais les égaler dans les arts dont ils leurs furent redevables; aucun de ces arts, et la musique moins que tout autre, ne se perfectionna dans leurs mains

et ne fit un pas vers le progrès: que l'on compare attentivement ce reste de ces deux groupes qui dominent l'antiquité, et que l'on juge. Les Romains fondèrent de nombreuses colonies, telles que *Augsbourg. Trèves, Cologne, Reims*, *Nismes, Toulouse,* etc.; chacune avait son capitole. Partout ils furent redoutés et firent d'immenses choses, mais ils furent devancés dans les travaux d'utilité publique par les Carthaginois, entre autres, qui, les premiers, firent paver leur ville avec des pierres: ce n'est que 188 ans après l'expulsion des rois, sous le consulat d'*Appius Claudius*, que Rome fut pavée; alors ils entreprirent les mêmes travaux sur les grandes routes, il faut leur rendre cette justice, et la *voie appienne,* dont tant d'étonnants fragments subsistent encore, a été construite du temps du consul *Claudius.*

Quant aux autres arts, loin de les perfectionner, ils les ont laissé descendre au-dessous de ce qu'ils étaient chez les Grecs, leurs prédécesseurs et leurs maîtres: c'est du moins l'opinion résultant de mes consciencieuses recherches. Depuis la fondation de Rome jusqu'au règne d'Auguste, on retrouve partout le peuple roi, le peuple géant, mais non pas le peuple d'Athènes, ce peuple du goût, du génie, des arts, de la civilisation, et père de mille chef-d'œuvres.

Mes lumières sur les origines romaines finissent ici; ma plume s'arrête donc et ne hasardera pas de s'égarer plus avant sur cette grave et difficile matière.

CHAPITRE IV.

DES ORIGINES CHINOISES, PERSANNES, ARABES ET TURQUES.

Quelques détails, que je crois utiles me restent encore à donner sur diverses origines; je les résumerai succinctement dans ce chapitre, afin de ne point abuser de la patience du lecteur, moins

soucieux peut-être (ou plus instruit que moi sur les notions que j'ai cru devoir recueillir sur la musique antique) que désireux de savoir ce qu'il espère que je lui apprendrai sur la musique moderne.

J'avais besoin, pour ma part, je l'avoue, de connaître le berceau d'un art que je chéris, les mains qui l'ont élevé, le sol qui l'a vu naître, les causes qui ont retardé sa croissance, celles qui ont amené ses merveilleux et rapides développements; je les ai cherchées avec ardeur, avec constance, et je rends grâce au destin qui m'a permis de soulever un coin du voile sous lequel se dérobaient ces précieux enseignements, et qui a permis que les matériaux dont se compose ce faible ouvrage parvinssent jusqu'à moi. J'ai fait mes efforts pour classer logiquement ceux qui composent ces quatre premiers chapitres que j'ai cru indispensables à la liaison, à l'ensemble de toute narration qui doit avoir un commencement, un milieu et une fin.

Je termine donc ici mes relations avec les antiquités grecques et romaines; j'éprouve le pressant besoin de m'occuper de mon pays, de mes compatriotes, et de payer à un peuple voisin, longtemps notre frère, aujourd'hui l'allié du nôtre, le juste tribut qui lui est dû pour la part glorieuse qu'il a prise à la rénovation et pour ainsi dire à la création de la musique moderne en Europe et d'abord en France. Quelques lignes, et j'aborderai enfin cette tâche à laquelle je consacrerai avec joie toutes mes veilles.

Le jésuite *Martin Martini* dit que le premier empereur qui régna à la Chine s'appelait *Fossius,* et vivait 3,000 ans avant J.-C. C'est un jésuite qui nous fournit ces renseignements: peut-être est-ce une raison pour ne les recevoir qu'avec une extrême réserve; d'abord le nom de *Fossius*, que j'ai fort scrupuleusement cherché, ne se trouve dans aucune des 24 dynasties qui ont régné sur ce vaste empire. Ensuite, l'histoire de ce pays, comme celle de l'Egypte et de l'Inde, se divise en trois grandes époques: l'histoire mythologique, l'histoire traditionnelle ou incertaine, et l'histoire écrite. Qu'un jésuite nie les deux premières, ou les passe sous silence, rien de plus naturel, mais aussi rien de moins concluant. Il nous est donc

loisible de croire, avec les plus doctes historiens, que l'origine des Chinois remonte infiniment plus haut que ne semble vouloir l'affirmer le père *Martini*. Il dit encore que la musique fut toujours cultivée dans cet immense empire, si ancien, si peu connu! et qu'il y eut un théâtre longtemps avant l'époque où il commença à être connu des Européens: tout cela est peut-être vrai, quoique ce soit un jésuite qui le dise. On prétend que les Chinois sont plus anciennement musiciens que les Egyptiens et les Phéniciens, qui l'étaient longtemps avant les Grecs, puisque *Cadmus* porta la musique de Phénicie en Grèce. Il fallait que cet art eût reçu une organisation quelconque, une théorie, une méthode transmissible, résultats qu'une très longue suite de siècles peut seule produire, et qu'il n'est pas possible de concevoir, d'imaginer autrement. Je ne repousse pas l'antiquité des connaissances musicales accordée aux Chinois; je suis entraîné au contraire à y ajouter foi en raison de l'extrême antiquité de ce peuple dont les annales remontent à une époque perdue dans la nuit des temps les plus reculés. Ces temps échappent nécessairement à l'œil de l'historien; mais l'homme consciencieux, tout en avouant son insuffisance pour les expliquer, ne se croit pas pour cela autorisé à les nier.

Si, comme on l'affirme, les Chinois sont d'origine *urienne*, s'ils descendent des Celtes passés en Asie, il est rationnel de croire que leurs connaissances en musique sont les plus anciennes du globe, puisqu'ils les reçurent du peuple *celte* ou *urien*, le plus ancien, le premier peuple du monde, la source de toutes les nations répandues aujourd'hui sur la terre.

Les Chinois, dont on ne révoquera pas la haute intelligence, les connaissances variées, la sage philosophie, philosophie stationnaire à la vérité, mais stationnaire pour nous, prodigieuse pour eux, pour leur temps où tant d'hommes célèbres allèrent s'instruire à leur école et admirer la maturité de leur sagesse, comme on admirait celle des Egyptiens, dont l'histoire commence à sortir de l'obscurité où l'avaient enveloppée tant de contes absurdes. Les annales des Chinois remontent à beaucoup plus que le triple de l'existence accordée par certaines décisions à la machine terrestre; les vastes

connaissances de ce peuple autorisent à croire qu'il avait aussi celle de l'octave qu'il divisait en douze demi-tons réguliers nommés par lui *lu*, tels que nous les comprenons aujourd'hui. Si cette tradition, dûe aux jésuites missionnaires, est exacte, elle doit surprendre la raison des modernes. Il est étonnant en effet qu'un système si simple, si clair, né chez un peuple qui appelait la musique *la science des sciences,* n'ait pas pénétré en Grèce par la bouche de *Pythagore;* ce philosophe, dans ses longs voyages, s'avança, dit-on, jusqu'en Chine; il dût connaître ce sytème, quelqu'un dût le lui communiquer, ou du moins le lui indiquer; faut-il que les inextricables abstractions auxquelles se livra ce patriarche de l'art musical aient si longtemps obscurci une science dans laquelle les Grecs sont constamment demeurés inférieurs à eux-mêmes.

Plus conséquents, plus simples, plus vrais peut-être que les Grecs, les Chinois, ai-je dit, plus rationnels dans le calcul des intervalles perceptibles de la gamme, ont donc réduit et fixé la division possible de l'échelle diatonique à douze demi-tons ou *lu*. Chacun de ces *lu* se rapportait à l'un des demi-tons par lesquels nous divisons notre gamme. Ils plaçaient aussi, selon la loi qui nous paraît être celle de la raison, le grave en bas, l'aigu en haut, tandis que les Grecs, par une inversion que je ne saurais expliquer, et qu'il faut pourtant que je croie certaine par respect pour les autorités qui l'affirment, plaçaient au contraire le *grave en haut* et l'*aigu en bas:* système que nous ne pourrions adopter par la raison qu'il bouleverserait totalement toute notre musique, toutes nos théories de raisonnement.

Ces célèbres asiatiques ne notaient leurs airs que par les noms qu'ils donnèrent d'abord à leurs *lu*. Mais que l'on se persuade bien qu'il n'y avait pas plus de notes, de valeurs musicales, de mesure d'harmonie, de contrepoint, chez les Chinois que chez les Grecs. Le moyen de spécifier leur *mélodie* par les noms de leurs douze *lu* ne leur parut pas suffisant apparemment; ils joignirent un jour ensemble deux *lu*, et cet assemblage fut nommé *ton*, ce qui leur donna par la suite une gamme de cinq tons et deux demi-tons majeurs, en tout semblable à la nôtre: fallait-il donc l'aller chercher si loin!....

Cette combinaison leur procura un grand nombre de *modulations*, que l'on fait monter au-delà de 80, et auquel je veux bien croire, sans chercher à approfondir la valeur du mot plus que de la chose. La formation de ces douze *lu*, que l'on attribue à *Hoai-nan-tsée*, remonte au berceau de la monarchie chinoise, et est par conséquent fort antérieure au temps où vivait *Pythagore*. L'immense antiquité de ce peuple, sa persistance à conserver sans altération ses mœurs, ses coutumes, ses lois, ses modes, cette constance presque unique entre tous les peuples du globe, et qui était commune alors aux Egyptiens, justifie pleinement l'assertion de *Platon*, lorsqu'il dit, en parlant de la musique de ces derniers et de leurs œuvres en général: «Vous ne trouverez dans toute l'Egypte aucun ouvrage « qui soit différent d'un autre. Celui que l'on fit hier est semblable « à celui qui fut fait il y a *dix mille ans.* » (*Hist. de la Mus.*, par Bonnet, t. 3, Disc. sur la mus. d'égl., p. 67). Platon était d'Athènes, et naquit vers l'an 430 avant J.-C. A son compte notre monde aurait à cette heure près de 12,000 ans, sauf la réserve des nombreux siècles qui ont dû s'écouler avant que les Egyptiens fussent réunis en corps de nation, qu'ils eussent des mœurs, des lois, des sciences, des arts, une religion, des temples, des hymnes, une musique, des chanteurs, etc., etc. Ce calcul du divin *Platon* pourra sembler à certaines gens fort peu orthodoxe, ce qui n'empêchera pas qu'il ne puisse être parfaitement juste.

Les Arabes, déjà fameux dans une antiquité très reculée, par leurs savants ouvrages sur la médecine, l'histoire, l'astronomie, par leurs romans, leurs ingénieuses poésies, leurs utiles inventions, les Arabes joignirent à toutes ces connaissances celle de la musique et de plusieurs instruments. Les califs l'aimaient, la protégeaient et la cultivaient. Chez ce peuple, elle se divisait en deux parties: la vocale et l'instrumentale; malheureusement on ne connaît aucune des règles de leur système musical. *Abou-Giafer-Haroun*, l'un de leurs souverains, a composé quelques chansons que l'on se rappelle encore. Il est certain que les Arabes se sont occupés de la mesure et de la division du temps, et c'est au calif *Aroun-al-Raschild* que nous devons la première *horloge* qui ait été connue en Europe: ce

souverain en fit présent à Charlemagne. On a avancé qu'il lui avait également envoyé le premier orgue qui eût été vu en Occident; mais une autre opinion, qui paraît mieux fondée, attribue ce précieux don à l'empereur d'Orient *Constantin-Copronyme,* et ce fut à *Pépin*, père de Charlemagne, qu'il fut adressé, l'an 757 de J.-C. Nous sommes également redevables aux Arabes des chiffres dont nous nous servons actuellement. C'est ainsi que tout florissait, que se développaient les facultés de l'esprit humain dans l'Orient, tandis que notre froide Europe était plongée dans l'engourdissement de l'ignorance la plus absolue comme la plus grossière.

On assure qu'ils ont appris la musique des Persans; ainsi la musique aurait donc été plus anciennement connue en Perse qu'en Arabie: c'est un point à décider qui n'est point de ma compétence, et dont la solution n'ajouterait rien d'important à la connaissance de l'origine de la musique moderne, à laquelle j'ai hâte d'arriver.

On a remarqué, dit-on, une très grande analogie entre la gamme arabe et la gamme moderne; mais toutes les successions possibles par degrés conjoints, par tons et demi-tons naturels seront toujours analogues les unes aux autres; ainsi ce n'était pas la peine d'en faire l'objet d'une remarque particulière. Les Arabes, comme les Grecs et les Romains, n'avaient point de notes, point de mesure; les lettres de leur alphabet servaient seules à leur notation; ils ne connaissaient de même que l'*homophonie* et l'*antiphonie,* c'est-à-dire l'unisson et l'octave, par toutes les raisons déduites ci-devant: là se bornaient toutes leurs connaissances harmoniques.

Les *Persans* et les *Turcs* connaissent aussi depuis longtemps la musique, et suivent à peu près le même système, avec les mêmes éléments, les mêmes ressources. De l'an 800 à l'an 900 de l'égire, la Perse a produit plusieurs écrivains distingués qui se sont occupés de l'art musical avec le plus vif intérêt: le plus estimé parmi eux fut *Abouluefa.* La notation persanne se fait au moyen de leurs lettres, qui leur servent en même temps de chiffres: leur système tout entier est renfermé dans le nombre 40; la différence, on en conviendra, est énorme, si on le compare à celui des Grecs qui en renfermait 1620! De même que ces derniers, ils ont des modes

différents, ou, si l'on aime mieux, des rhythmes divers pour la guerre, pour la danse, pour l'amour, etc., et l'on assure qu'ils n'ont pas moins de 28 *manières de battre la mesure.* Il est fort regrettable assurément que l'on ne nous ait pas fait connaître plus en détail de si grandes richesses, à nous, pauvres Européens qui n'en possédons que trois : il est vrai que si nous comptons nos mesures simples et composées, et toutes les nuances de mouvement du lent au vite pour autant de mesures différentes, nous n'avons rien à envier aux Persans. Ils se servent, pour battre ces diverses mesures, de deux petites timballes de cuivre, longues d'un pied, sur lesquelles ils frappent avec deux petites baguettes de bois, ou bien d'une espèce de tambour de basque sur lequel ils frappent avec la main seulement.

Pour qu'un concert, en Orient, soit complet, il doit être composé de six instruments, savoir: l'*aoud,* ou l'*eoud,* c'est une sorte de luth, deux flûtes, un demi-hautbois, un cistre et un violon. Ce concert est conduit par un chanteur qui bat la mesure et décide du choix comme du mode des morceaux. Il donne le signal en composant sur le champ une mélodie sur les notes du mode qu'il a choisi; il doit faire entendre principalement la première note, celle du milieu, ou, si l'on veut, la dominante et la finale. Il chante quatre vers sur le mode indiqué, et les instrumentistes répètent après lui le chant qu'il a exprimé, ensuite ils jouent une ritournelle; ces airs sont ordinairement du plus fameux compositeur d'Ispahan, nommé *Coya-abd-el-Kader,* qui en a composé, dit-on, plus de 2,000. Après un repos, on passe à un second mode, lequel est traité à peu près comme le premier, puis, après une nouvelle interruption, on attaque un troisième mode: mais on ne va jamais au-delà de ce nombre, bien que l'on prétende que les Persans en ont 36. On trouvera alors les Grecs bien modestes ou bien indigents, de n'en avoir que 15, et nous bien misérables de n'en posséder que deux seulement.

De tout ceci, je crois pouvoir conclure à l'égard de la grande querelle touchant la supériorité à accorder aux anciens sur les modernes, ou à ceux-ci sur les premiers, que cette querelle était, à

mon sens du moins, dépourvue totalement de fondement et de raison, quelque respect que je professe pour l'opinion de J.-J. Rousseau, qui paraît croire que nous ne sommes pas même capables de comprendre les immenses beautés de la musique des anciens, bien loin alors de pouvoir y atteindre: il peut avoir raison en un sens, et je confesse humblement que je n'y comprends rien du tout. La somme possible du développement de l'esprit humain paraît avoir été toujours à peu près la même; cet esprit n'est pas perfectible à l'infini, car alors, dans un temps donné, de l'insecte il s'élèverait à Dieu, et le monde est déjà si vieux que si ce miracle avait eu quelque chance de succès il serait probablement déjà accompli; mais il s'en faut encore de beaucoup que nous en soyons là. Cette dose de perfectibilité s'est portée tantôt vers un objet, tantôt vers un autre. Nous n'égalons les Grecs en sculpture, en architecture, qu'en les copiant; nous les surpassons de beaucoup en peinture, en musique, cela est incontestable; les anciens sont nos maîtres dans la gravure sur pierres dures, et dans l'épopée, dont Homère chez les Grecs, Virgile chez les Latins, furent les créateurs; mais nous avons à leur opposer avec avantage notre gravure en taille-douce, et comme ornements de notre Parnasse français, Corneille, Racine, l'universel Voltaire, J.-J. Rousseau, Buffon, Molière, Lafontaine, Boileau, etc., etc. Les anciens, autant qu'il est possible de les reproduire, n'offre rien qui efface le juste éclat de tous ces noms célèbres. Ce que l'on ne saurait rétablir, ce qui serait cependant indispensable à l'effet d'une comparaison équitable, c'est le temps, la langue, les mœurs, les lois, les habitudes, les préjugés, la religion, le climat, le ciel, la terre, mille circonstances locales, l'essence en un mot de la société pour laquelle écrivirent Eschyle, Sophocle, Euripide, Esope, Virgile, Aristophane, et tant d'autres. Et l'on veut comparer! et l'on veut décider d'une supériorité insaisissable! toute relative! on veut juger! mais si Racine pouvait être transporté de notre théâtre sur celui d'Athènes ou de Rome la grande, qui sait si ses chef-d'œuvres n'y seraient pas impitoyable-sifflés? car on sifflait à Athènes et à Rome tout comme à Paris. Et

qui oserait aujourd'hui avoir la fantaisie de faire jouer sur notre scène une tragédie de Sophocle dans toute sa simplicité antique? Personne assurément, et une symphonie à la manière des Athéniens serait à coup sûr assez mal reçue à côté de celles d'Haydn, de Mozard, de Méhul ou de Beethoven.

Il est, à mon avis, d'un bon jugement et de bon goût à la fois de jouir des talents, des œuvres des artistes, soit anciens et étrangers, soit modernes et nationaux; mais il est imprudent de trancher audacieusement la question en décernant à chacun le degré qu'il doit occuper au-dessus ou au-dessous de l'autre: j'admets toutefois cette importante restriction que les sujets mis en parallèle seront, quoique différents, dans les conditions d'une méthode dictée par la raison, le sentiment du véritable bon goût, la dignité de l'art qu'ils exercent, et ne différeront que par la couleur particulière de leur génie. On ne supposera pas, j'imagine, que je me pose ici comme l'avocat tolérant ou aveugle du bizarre, de l'absurde, du fantastisme, du galimatias en un mot, et que j'invoque la mansuétude publique en sa faveur: loin de là, je souhaiterais au contraire que, plus éclairé, plus conséquent, de meilleur goût comme de meilleur ton, on n'applaudit pas indistinctement, ainsi que le font après boire, comme ils sifflent, tant de gens qui ne comprennent guère mieux à la vérité ce qui est mauvais que ce qui est réellement bon, ce dont il serait facile de fournir chaque jour des exemples, surtout lorsqu'il s'agit de prononcer sur les objets qui exigent de la sensibilité, de la finesse dans le tact, de l'élévation dans l'âme et de la noblesse dans les sentiments; peut-être est-ce beaucoup exiger qu'un parterre composé en entier d'assistants doués à l'égal l'un de l'autre de ces hautes qualités; mais on pourrait souhaiter peut-être que les moins intelligents fussent plus modestes, plus circonspects, moins étourdis et plus attentifs aux jugements de leurs pairs, sur lesquels ils pourraient et devraient régler les leurs. Ce que je blâme, ce dont je parle, c'est ce que je vois, ce que j'entends quotidiennement, et ceci me rappelle la leçon de goût et de raison que reçut le public pour avoir applaudi le sonnet du

vicomte dans le *Misantrope*, et qui manqua siffler le chef-d'œuvre de Molière parce que le malin auteur s'était donné la peine de lui prouver qu'il n'avait pas le sens commun.

Ce qui semble injuste envers des hommes de génie, de talent, vivant dans le même temps, dans le même pays, doit paraître impossible lorsqu'il s'agit de décider de la supériorité entre gens placés à vingt siècles les uns des autres, et que l'on franchit lestement d'un bond pour les mettre en parallèle, sans égard à toutes les considérations de temps, de lieux, de localité que j'ai indiquées plus haut. C'est du moins une simple opinion que j'énonce et que je ne prétends pas imposer; mais il y a des gens qui ne comprennent pas plus l'impossible que ce monsieur auquel une dame demandait s'il savait jouer du violon, et qui lui répondit: « Je ne « vous dirai pas, madame, je n'ai jamais essayé. »

C'est à de pareils jugements, à de pareils juges que les arts, les artistes sont soumis, et dont il faut supporter la critique; et, cependant, *critiquer* c'est *juger;* pour juger il faut tout à la fois comprendre, sentir, savoir et pratiquer. C'est une mission délicate, de haute raison, du goût le plus pur et le plus impartial, singulièrement exigeante sous le rapport des procédés, que celle de *critique:* c'est apparemment pour cela qu'il y a tant de personnes qui s'en mêlent, et jugent comme on jugeait le sonnet du *Misantrope.*

CHAPITRE V.

PREMIER SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Après avoir retracé aux yeux du lecteur les notions succinctes qui me sont parvenues, et qui m'ont parues dignes de quelque intérêt, sur l'état de la musique antique, sur sa naissance, sur la créa-

tion du premier système musical, des premiers instruments, sur les développements qu'a subis cet art sous les divers rapports du chant, de l'exécution, de la poésie, du théâtre, de la déclamation, de l'éloquence, de la pantomime, de la danse, depuis son origine la plus reculée ou la moins inconnue jusqu'à la chute totale de l'empire romain, j'arrive enfin au premier siècle de l'ère chrétienne, de cette ère nouvelle et non moins étonnante qui a succédé à tant de grandeur, de prodiges! à tant d'abaissement et de destruction. J'y arrive avec le même zèle investigateur, avec le même amour pour la lumière et la vérité, avec la même résolution de suivre pas à pas la marche de l'art musical, stationnaire chez les Romains qui lui portaient peu de sympathie, et que nous allons voir, pour ainsi dire, naître une seconde fois sous notre ciel, grandir avec rapidité, et venir s'asseoir au sanctuaire de tous les mérites, riche de lauriers qui ne le cèdent en rien à ceux que décernent les muses à leurs plus dignes comme à leurs plus chers favoris.

Un événement immense nous ouvre l'entrée de ce premier siècle; on me permettra d'en dire quelques mots; il n'est pas d'ailleurs dépourvu de relation avec l'objet qui m'occupe spécialement.

Jésus-Christ naît à Bethléem, village de Palestine à deux lieues de Jérusalem, le 25 décembre de l'an 4004 du monde, suivant l'Écriture, dans la douzième année du règne d'Auguste, successeur de César, et second empereur romain. Jésus grandit, animé de l'esprit divin; il prêche une nouvelle doctrine, une religion nouvelle, et réunit autour de lui douze disciples ou apôtres, pénétrés comme lui de l'esprit de réforme. Ses opinions, ses prédications alarment l'autorité, attirent sur lui la persécution; trahi par *Judas*, l'un de ses apôtres, il est livré à ses persécuteurs, arrêté, traîné devant les tribunaux, jugé et condamné à périr sur la croix entre deux larrons, dans la trente-troisième année de sa vie. L'acte judiciaire de sa condamnation, que le hasard a fait tomber entre mes mains, est un document trop important, trop curieux pour qu'il m'ait été possible de résister au désir de l'insérer ici, tel du moins qu'il m'a été communiqué.

« Sentence rendue par *Ponce Pilate*, gouverneur régent de la basse

« Galilée, portant que *Jésus* de Nazareth subira le supplice de la « croix.

« L'an dix-sept de l'empire de *Tibère* César, et le vingt-cinquième « jour du mois de mars, en la cité sainte de Jérusalem, *Anne* et « *Caïphe* étant prêtres et sacrificateurs du peuple de Dieu; *Ponce* « *Pilate*, gouverneur de la basse Galilée, assis sur le siége présidial « du prétoire,

« Condamne *Jésus* de Nazareth à mourir sur la croix entre deux « larrons, les grands et notoires témoignages du peuple disant :

« 1° *Jésus* est séducteur;

« 2° Il est séditieux;

« 3° Il est ennemi de la loi;

« 4° Il se dit faussement fils de Dieu;

« 5° Il se dit faussement roi d'Israël;

« 6° Il est entré dans le temple suivi d'une multitude portant des « palmes à la main.

« Ordonne au premier centurion *Quirilus Cornelius* de le conduire « au lieu du supplice.

« Défend à toutes personnes pauvres ou riches d'empêcher la « mort de *Jésus*.

« Les témoins qui ont signé la sentence contre *Jésus* sont:

« 1° *Daniel Robani*, pharisien.

« 2° *Joannas Zorobatel*.

« 3° *Raphaël Robani*.

« 4° *Capet*, homme public.

« Jésus sortira de la ville de Jérusalem par la porte Struénée. »

Cette sentence est gravée en hébreu sur une lame d'airain; sur le côté sont inscrits ces mots: « pareille lame est envoyée à chaque tribu. » Celle-ci a été trouvée dans un vase antique de marbre blanc, lors des fouilles que l'on fit en la ville d'*Aquila*, au royaume de Naples, en 1280, et a été découverte par les commissaires des arts à la suite des armées françaises, à l'époque de l'expédition de Naples, sous les ordres du général Championnet, en 1798; elle était dans la sacristie des Chartreux, près de cette capitale: cette lame était renfermée dans une boîte de bois d'ébène. Le vase antique de

marbre blanc est dans la chapelle du palais de Caserte, à cinq lieues de Naples. La traduction que l'on vient de lire a été faite par les membres de la commission des beaux-arts, sous la présidence du célèbre *Denon* (1).

En faisant périr le chef de cette nouvelle croyance, on ne réussit point à détruire les germes nombreux des principes qu'il avait semés. Ils s'étendirent dans l'ombre, en silence; le temps, le fanatisme, ce besoin que ressentent les peuples à certaines époques d'avoir autre chose que ce qu'ils ont et dont ils se lassent, au risque d'abandonner ce qui est bien pour courir après ce qui est mal, toutes ces causes jointes à la persécution se chargèrent du soin de les cultiver, de les faire fructifier, et, un jour, ils montèrent sur le trône avec *Constantin* dont ils avaient habilement su, par l'organe de leurs adroits et patients prédicateurs, conquérir la puissante protection en l'absolvant de tous ses crimes.

L'événement prouva alors, comme cela a été mille fois inutilement prouvé, que, contrairement au but que se proposent les persécuteurs, dans quelque cas que ce soit, le sang des martyrs féconde la terre du prosélytisme, loin de la dessécher.

Après de laborieuses recherches, de mûres réflexions, on arrive à cette conviction que les *Gaulois*, nos premiers ancêtres, pris avant la conquête de *Jules César*, né à Rome l'an 654 de sa fondation, un siècle avant l'ère chrétienne, conquête qui date de l'an 695 environ, conquête qui avait été préparée par l'établissement des colonies romaines d'*Aix* en Provence, de *Narbonne*, de quelques autres encore, les Gaulois, dis-je, ou *Celtes,* ou *Uriens*, peuples du feu, ou possesseurs du feu exprimé en langue celtique par la syllabe *ur*, qui signifie *feu*, les Gaulois enfin étaient trop peu civilisés pour connaître les arts, seulement de nom: j'en excepterai toutefois les *bardes,* que l'on

(1) Les Chartreux, par leurs prières, obtinrent que cette lame ne leur fût point enlevée; on leur tint compte, en cédant à leurs vœux, des grands sacrifices qu'ils avaient faits pour l'armée. M. Denon fit faire une lame du même modèle, sur laquelle il fit graver cette sentence. A la vente de son cabinet, après son décès arrivé le 25 avril 1825, elle a été achetée par lord Howard au prix de 2,890 fr.

s'accorde à regarder comme les dépositaires vivants et impénétrables de toutes les connaissances humaines supposées possible en ces temps si loin de nous, et sur lesquels la tradition ne nous a laissé rien parvenir de satisfaisant. On s'étonnera grandement sans doute de ce que les *Celtes,* ayant tout inventé, en fussent arrivés à ce point d'ignorer toutes choses; ceci peut s'expliquer: la centralisation absolue est un mauvais système. On a vu que les bardes retenaient pour eux seuls le dépôt des sciences, et ne les enseignaient qu'avec la plus grande parcimonie; plus la nation celte s'augmentait, plus elle s'étendait, et plus elle s'éloignait alors du foyer des lumières; et, lorsqu'à l'époque de la conquête des Romains les bardes disparurent pour ne plus revenir, ils laissèrent la Gaule en proie aux vainqueurs, plongée dans les ténèbres de l'ignorance, que les Romains étaient peu capables de dissiper, et qui d'ailleurs servaient merveilleusement leur politique dominatrice. Les bardes, il faut le croire, se réfugièrent sur d'autres points du globe pour y chercher une terre de paix, de liberté, et cultiver les moyens de civilisation dont ils étaient seuls en possession. Les habitations des Gaulois n'étaient, dans ces premiers âges qui précédèrent l'apparition des Romains, que des excavations naturelles, des espèces de grottes, de cavernes qui auraient pu leur faire donner le nom de *troglodytes,* ou de misérables huttes à moitié enfoncées en terre, rondes, recouvertes d'une espèce de calotte, percée au milieu d'un grand trou rond, pour laisser échapper la fumée du foyer que l'on allumait ordinairement au-dessous de cette ouverture. Une espèce de sculpture bizarre et grossière, semblable à celle de l'idole *cham-chi tonn-gù* des sauvages, en faisait les seuls ornements. Une teinture brune, noirâtre, étendue sur des figures informes, telle était leur peinture, tels étaient leurs arts: on se fait aisément l'idée des chants que pouvait articuler un pareil peuple.

La chasse, une agriculture dans l'enfance à peine suffisante pour pourvoir à leurs plus impérieux besoins, le soin des troupeaux, la guerre au dehors, les duels perpétuels au dedans, voilà leurs occupations habituelles, leur vie tout entière: il paraît cependant certain qu'ils étaient très sensibles aux chants que proféraient leurs bardes. Leurs vêtements se composaient de peaux d'animaux, qu'il fallait

laver, graisser, pour les rendre souples; que l'on se figure l'odeur que devait exhaler une famille ainsi vêtue, réunie autour du foyer domestique! Parmi les Gaulois, les *Belges* surent de bonne heure fabriquer une étoffe de laine fort serrée, fort épaisse, qu'ils teignaient en bleu, leur couleur favorite, que leur fournissait le *pastel;* mais on ignore absolument par quels procédés ils extrayaient le bleu de cette plante. Les Romains se servaient sans répugnance de cette étoffe belge dans les pays froids. Ils savaient aussi fabriquer une sorte de *savon* composé de graisse d'animaux et de cendre des végétaux. Ils construisaient des barques avec des branches d'arbres entrelacées, aux moyen desquelles ils communiquaient jusqu'en Angleterre. Les *Marseillais* (colonie grecque), étaient déjà depuis longtemps de hardis navigateurs, puisqu'ils commerçaient antérieurement avec les Phéniciens; ce devait être une entreprise bien téméraire que d'aller à de grandes distances sur mer, sans pilote, sans boussole, à la merci des événements si désastreux, si effrayants, si irréparables sur ce formidable élément! Mais que ne peut l'appas du gain chez les hommes!! Les Gaulois faisaient aussi usage de grandes barques qui leur servaient à naviguer sur les rivières.

Lorsqu'ils se mariaient, ils avaient la coutume de se donner mutuellement des dots; ces dots consistaient en troupeaux, en bestiaux et en ustensiles de ménage. Leur costume se composait du *sagum,* espèce de manteau fait de peaux de bêtes, comme je l'ai dit plus haut, qu'ils attachaient sur une épaule avec une épine, quelquefois avec une agraffe en fer, et des *braccæ,* sorte de pantalon fait d'étoffe de lin. Leurs cheveux étaient longs et enduits d'une pommade dont la composition est inconnue; ils portaient aussi des colliers. Les femmes se couvraient de longues tuniques mais conservaient la poitrine et les bras nus.

Cet aperçu de la société gauloise, avant la conquête des Romains donnera à peu près la mesure de ce que l'on peut raisonnablement supposer qu'ils avaient de connaissances en général dans les différents arts. La rudesse de leurs mœurs, la sauvage simplicité de leurs vêtements, de leurs demeures, de leurs intérieurs, de leurs ustensiles, de leurs goûts, de leur commerce, de

leurs habitudes, éclairent suffisamment sur le développement probable des arts dans ces temps d'ignorance primitive.

Quelques améliorations furent les résultats de la conquête et du contact prolongé des Gaulois avec les Romains; mais mon intention n'est pas d'en retracer et d'en discuter ici l'histoire détaillée; j'ai seulement désiré esquisser cette grande figure *celtique*, mère de toutes choses, dont nous sommes les descendants; j'ai souhaité qu'elle apparût dans toute sa rusticité native, afin qu'il fût possible d'apprécier approximativement l'époque où commença sa civilisation. J'admets sans contestation la tradition qui nous fait connaître le développement immense de ce grand peuple, qui nous entretient de ses hauts faits, de ses bardes, de leurs poésies, de leurs chants, de ses *druides* législateurs, médecins, astronomes, devins, chanteurs, prêtres, tout à la fois; mais malheureusement aucun monument ne nous reste pour nous instruire et attester qu'avant de devenir sujets de l'empire romain, les Gaulois savaient lire, écrire, compter, chiffrer, connaissances si importantes dans la vie privée comme dans la vie relative des peuples. Que pouvait être alors leur langage? quelle pouvait être leur poésie? leur musique? je l'ignore complétement. Ne demandons pas aux Gaulois, ne leur supposons pas plus de savoir en musique qu'ils n'en avaient en sculpture, en peinture, en architecture, en législation, en bien-être intérieur et en civilisation générale. Sous le climat humide, nébuleux, froid des deux Bretagnes, de la Belgique, des Gaules enfin, le génie de l'homme se développa lentement; né sous ce ciel de frimats, il quitta un jour son lit de neige et s'avança vers les contrées où une atmosphère plus humaine, un soleil plus généreux, lui promettait des destins plus prospères, des développements plus dignes de lui. Tels furent les *Celtes* ou *Gaulois*, tels furent les Grecs, et avant eux tous les peuples de l'Asie, héritiers comme eux des germes du feu sacré, de ce génie créateur qui devait produire tant de merveilles, et qu'ils allèrent féconder aux rayons bienfaisants de l'astre qui échauffait les terres orientales, tandis qu'engourdi dans l'occident il poursuivait péniblement sa marche lente et incertaine. Toutefois, la conquête des Gaulois par les Romains, l'occupation prolongée

des vainqueurs dans ces vastes provinces, durent apporter de notables changements à la constitution morale de ce pays, comme à sa constitution physique, et sonner l'heure du réveil des facultés intellectuelles de la nation gauloise, ou du moins en accélérer beaucoup la marche et les résultats. C'est ce que j'ai cru reconnaître au travers du voile si peu transparent de l'histoire; telles sont mes conjectures que le lecteur examinera et jugera dans sa conscience.

A César succéda Auguste; son règne fut de 29 ans, dont 17 après la naissance de J.-C. Tibère succéda à Auguste, et régna jusqu'en l'an 37 de J.-C. Caligula occupa le trône impérial, où il fut remplacé l'an 41 par Claude, qui gouverna l'empire jusqu'en l'année 54, Néron, son successeur, régna jusqu'en 68; Galba, Othon, Vitellius, succédèrent à Néron de l'an 68 à l'an 70; Vespasien, de 70 à 79; Titus, de 79 à 81; Domitien, de 81 à l'an 96; Nerva, de 96 à 98; et, enfin, Trajan, lequel acheva le premier siècle et commença le second, puisqu'il régna depuis l'an 98 jusques à 117.

Pierre, ou *Simon,* ou *Céphas,* fils de Jean, frère d'André, vicaire de Jésus, prince des apôtres, *saint Pierre* enfin, après avoir prêché à Antioche, vint, dit-on, à Rome sous le règne de Néron, et y mourut martyr avec saint Paul, l'an 65 ou 66. Les *papes* font remonter jusqu'à lui l'institution de leur puissance spirituelle. Il a fallu que l'histoire enregistrât cette prétention, et que la crédulité des peuples fut bien élastique pour y ajouter foi, car il est facile de savoir que jusque vers le milieu du quatrième siècle, c'est-à-dire jusqu'au règne de *Constantin,* cette *souveraineté* fut impuissante pour préserver de la hache la tête des nouveaux sectaires; que depuis Pierre jusqu'à Constantin des milliers de chrétiens, chefs et disciples, prédicateurs et convertis, périrent victimes des persécutions des païens, que n'arrêtèrent point leur *puissance spirituelle.* Mais je laisse de côté cette grave discussion qui n'est pas de mon domaine, et je reviens à la notice chronologique que je crois utile à l'ordre des temps et à la liaison des faits. La musique moderne se lie trop étroitement avec tout ce qui touche à la chrétienté pour que l'on ne suive pas avec quelque intérêt le fil général des événements afin de découvrir, s'il se peut, l'instant où se forma cette alliance si

féconde et les circonstances qui l'accompagnèrent: tel est le but de mes recherches.

A saint Pierre succéda immédiatement saint Lin, né à Volterra, en Toscane. On lui donna le titre de second *pape,* mais on ne dit pas à quelle époque, dans quelles circonstances, à quel propos ce nom de *pape* à été adopté. On sait, et je l'ai déjà dit, que ce mot vient du grec *papas,* qui signifie père, d'où probablement est venu l'usage de faire prononcer aux jeunes enfants le mot *papa* en s'adressant à leur père, que ce nom de *papas* était commun à tous les *évêques,* quand il y eut des évêques, ce que l'on ne sait pas au juste non plus; que ce nom de pape enfin ne fut exclusivement réservé aux successeurs de saint Pierre qu'à compter de *Grégoire VII,* pape lui-même en 1085. Ainsi, pendant l'espace de 1019 ans, tous les papes furent évêques, pères, conseils, guides spirituels, ostensibles quand ils furent tolérés, timides et cachés quand ils furent persécutés, et tous les évêques étaient papes.

On remarquera peut-être avec quelque curiosité que la coïffure particulière de ces premiers ministres du christianisme, la *mitre* ou *tiare*, dont l'origine est judéenne, et remonte à une époque de l'antiquité fort antérieure à *Moïse;* que cette *tiare,* ou *mitre,* ne fut d'abord qu'un bonnet élevé, rond, fermé par le haut en forme de calotte de four. Le premier qui eut la pensée d'y mettre une couronne de roi fut, à ce que l'on croit, *Hormidas,* pape en 523, ce qui distingua alors la *tiare* de la *mitre.* La seconde couronne fut ajoutée par *Boniface VIII,* pape en 1303. *Benoit XII,* pape en 1342, peu satisfait apparemment de ne porter que deux couronnes, en joignit une troisième en l'honneur, il faut le croire, de la sainte Trinité et de la constante humilité de Jésus, qui marchait pieds nus; or, et d'après ce principe, il est bon de savoir que la *tiare* n'est encore surmontée que de trois couronnes; le ciel aidant, il pourra peut-être survenir quelques nouveaux et utiles perfectionnements.

Saint Clément, troisième *pape,* je ne discute plus sur ce titre, saint Clément succéda à saint Lin; il avait été *ordonné* par saint Pierre. On le croit l'auteur de la première *mission* destinée à prêcher le

christianisme dans les Gaules. Saint Clément mourut l'an 76, mais on ignore quel fut son genre de mort. Il paraît que cette première *mission* n'eut aucun succès, puisque, d'après l'opinion émise par les historiens, ce n'est que vers le milieu du deuxième siècle que le christianisme parvint à pénétrer dans le pays des anciens Celtes. Je rapporte ces deux versions, qui ne coïncident point entre elles, sans chercher ni vouloir les approfondir davantage, et cependant on comprendra que j'attachais quelque importance à savoir par qui et à quelle époque précise furent envoyés dans ce pays les premiers prédicateurs chrétiens, puisque c'est à leur suite, dit-on, que la musique, le chant c'est-à-dire, y pénétra; mais une simple observation détruit cette assertion. Aucune musique, aucun chant, appliqué aux paroles des prières, aux cérémonies du nouveau culte, n'est révélé avant l'apparition de saint Ambroise (de Milan) au quatrième siècle, qui en fit les premiers essais, comme cela sera expliqué en son temps. Ce chant, qui n'était point né aux époques de ces deux premières missions, et dont, au surplus, on ne fait aucune espèce de mention, ces prières *chantées,* ces cantiques en *musique* n'ont donc pu pénétrer dans les Gaules, ou ailleurs, qu'à la suite des missions entreprises à la fin du quatrième siècle, ou même plus tard, puisque saint Ambroise ne mourut qu'en 397.

Saint Clet, quatrième pape, succéda à saint Clément. Ce pape, qui ne régna que sept ans, termina sa carrière l'an 83. Je n'ai rien appris sur ce pontificat qui ait rapport à l'objet principal qui nous occupe en ce moment et qui puisse intéresser le lecteur en aucune manière.

Saint Anaclet, cinquième pape, prit cette même année, 83, la place de saint Clet, et subit le martyre en l'année 96: c'est tout ce que j'ai pu recueillir sur le compte de ce personnage.

Le sixième pape fut saint Evariste; il succéda à saint Anaclet. Ce pape termina le premier siècle et commença le second, puisqu'il vécut jusqu'en l'an 108. Evariste était grec de naissance; il fut persécuté sous Trajan, et laissa, en mourant, l'Eglise déchirée par plusieurs hérésies; ceci n'est pas surprenant, puisque l'abbé de Fleury confesse, dans son estimable *Histoire Ecclésiastique,* qu'avant

l'expiration du premier siècle qui s'écoula après la mort de J.-C., on comptait déjà, dans la chrétienté, plus de cinquante sectes différentes comprenant et expliquant le christianisme chacune à sa manière.

Ainsi, ce premier siècle qui vit treize empereurs romains, depuis Auguste jusqu'à Trajan, et six papes, ou évêques, depuis saint Pierre jusqu'à Evariste, nous présente déjà cette église, persécutée et proscrite avec plus ou moins d'ardeur pendant près de quatre siècles, suivant qu'elle était plus ou moins agressive contre l'ordre de choses établi et qu'elle inspirait par conséquent plus ou moins de défiance et d'alarme au pouvoir, cette église naissante, dis-je, est déjà divisée en une foule de croyances diverses, opposées l'une à l'autre, ennemies implacables, s'anathématisant tour à tour, et troublant la paix de l'empire par leurs divisions et leurs incessantes discordes.

Ajoutez à ces causes de trouble, d'ébranlement, que les Gaulois soumis au joug romain par les armes de César firent de fréquents efforts, quoique longtemps infructueux, pour le briser ou s'y soustraire, et l'on pourra facilement présumer en quel état se trouvait la civilisation, les arts, la musique, au milieu d'une population travaillée par cette fièvre brûlante de liberté, précurseur de la crise tardive, mais d'autant plus terrible, plus irrémédiable, et qui devait enfin l'affranchir un jour.

Je vais reprendre et suivre le cours des événements, observant attentivement, et faisant mes efforts pour saisir l'instant de la renaissance de la musique dans les Gaules, sa première patrie, ou du moins celui de la création de la musique moderne, suite et résultat de ce nouvel emprunt fait aux anciens Grecs et introduit sous notre ciel par le concours des missionnaires ultramontains.

J'ai déjà énoncé mon opinion à cet égard; elle est fondée sur de nombreuses et respectables autorités; toutes s'accordent sur ce point et reconnaissent que: « Le plain-chant est un reste bien dé-« figuré mais bien précieux de l'ancienne musique, qui, après avoir « passé par la main des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses « premières beautés, et que nous possédons sans le savoir. Le temps

« où les chrétiens commencèrent d'avoir des églises et d'y chanter « des psaumes et d'autres hymnes, fut celui où la musique avait « déjà perdu presque toute son ancienne énergie. Les chrétiens « s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouvèrent, lui « ôtèrent encore la plus grande force qui lui était restée, savoir « celle du *rhythme* et celle du *mètre,* lorsque des vers, auxquels elle « avait toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des « livres sacrés, ou à une poésie barbare, pire pour la musique que « la prose même. » En l'absence de ce rhythme, de ce mètre grec qui faisait l'unique différence des valeurs sonores et soutenues, le plain-chant dégénéra : « en un chant se traînant alors uniformément « et sans aucune espèce de mesure, de notes en notes presque « égales..... en une psalmodie monotone et quelquefois ridicule. » Ces conclusions, que je transcris textuellement, loin de détruire cette assertion, à savoir que les chants de l'Eglise actuelle sont, pour la majeure partie, composés de fragments de mélodie grecque recueillis d'abord par saint Ambroise de Milan, puis par saint Grégoire, pape, le confirment au contraire de la manière la plus positive.

On a prétendu, avec quelque irréflexion, je crois, et un ton assez peu mesuré, que: « les chrétiens méprisaient trop les païens pour « leur emprunter quelque chose que ce fût. » Il ne s'agit point ici de mesurer le degré d'estime que chacune des deux croyances devait à l'autre, l'action dominatrice des persécuteurs sur les persécutés le fait assez comprendre; mais il est historique et de la dernière évidence que ce n'est pas une, mais mille choses que les premiers chrétiens empruntèrent aux païens. N'y avait-il pas à l'extérieur de la porte de chaque temple deux vases remplis d'eau lustrale? N'y avait-il pas dans chacun de ces vases une branche de laurier destinée à asperger les individus qui entraient dans ces sanctuaires consacrés à la divinité? Ne sont-ce pas là les deux bénitiers de nos églises? La crosse des évêques n'est-elle pas le *lituus* des augures, le *pedum* des bergers? La *mitre* n'est-elle pas la coiffure des prêtres indiens? Les couronnes adaptées à la *tiare* ne sont-elles pas originaires du bandeau de Bacchus? Tout cela n'est-il pas d'une incalcu-

table antiquité? Et le plain-chant, ne serait-il pas de source grecque? un nouvel emprunt fait aux anciens? Qui donc alors, parmi les chrétiens, en est l'auteur, et pourquoi ne pas le nommer? Consultez les philosophes, l'histoire entière, celle d'Egypte, où l'on commence à lire plus clairement; osez répéter tout ce qu'elle renferme, vous y verrez que ce pays compte 5,000 ans de gouvernement monarchique avant l'ère chrétienne; plus de 15,000 ans de gouvernement théocratique par les prêtres, avant les rois, attestés par *Manethon*, leur historien (consultez *M. L. Dussieux, de l'école des Chartes*), vous y puiserez la certitude que l'Asie, l'Inde, l'Afrique ont renfermé, dès la plus haute antiquité, de vastes et florissants empires. Les dénégations obstinées sur ces faits ne peuvent amener que des révélations de nature à compromettre la bonne foi ou les lumières des contradicteurs.

Ceci ne s'oppose en rien à ce que j'ai rapporté sur l'origine *urienne* ou *celtique* de tous les peuples du globe, que l'auteur a placée immédiatement après le déluge, comme il prend soin de le dire au commencement de son livre, pour sa tranquilité personnelle apparemment, et pour le salut de son ouvrage; il suffirait simplement de restituer à cette origine l'époque qui lui appartient réellement: toutes choses ainsi remises en ordre, les déductions curieuses et multipliées qu'il tire des principes qu'il a posés suivraient alors et sans obstacles le cours naturel de leur développement.

CHAPITRE VI.

DEUXIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

On se rappelle sans doute que nous avons laissé *Trajan* sur le trône de l'empire romain, et saint *Evariste*, cinquième successeur de saint Pierre, à la fin du premier siècle.

Adrien, neveu et fils adoptif de Trajan, lui succéda l'an 117, et régna en philosophe jusques en l'année 138.

Antonin monta sur le trône après Adrien, l'an 138, et régna heureusement jusques en 161.

Marc-Aurèle succéda immédiatement à Antonin, et gouverna l'empire depuis l'an 161 jusques en 180.

Après Marc-Aurèle, la pourpre impériale fut décernée à *Commode*, qui en prit possession l'an 180, et la conserva jusques en l'année 192.

A ce monstre, dont la présence souilla trop longtemps le trône, et ternit l'éclat de ce beau siècle, succéda le sévère *Pertinax;* ce prince ne régna qu'un an et périt misérablement l'an 193, massacré par les gardes prétoriennes qu'il avait voulu faire rentrer dans le devoir et soumettre aux exigences de l'antique discipline.

Didius Julianus, qui ambitionnait le pouvoir suprême et voulut prendre la place de Pertinax, ne trouva pas de meilleur expédient, pour y parvenir, que celui d'acheter la couronne; mais Septime-Sévère, du fond de la Pannonie, protesta contre cet odieux marché, demanda la tête de Didius, que les prétoriens lui envoyèrent, et vint régner jusques en l'an 211 : il termina ainsi le deuxième siècle et commença le troisième.

A saint *Evariste,* mort l'an 108, succéda saint *Alexandre Ier* qui mourut lui-même l'an 117. Alexandre était né en Grèce et fut persécuté sous le règne de Trajan; il eut, comme son prédécesseur, le chagrin de voir le christianisme en proie aux plus fougueuses hérésies; elles se multipliaient chaque jour, loin de diminuer, et chaque jour s'aigrissaient davantage l'une contre l'autre. On croit que ce fut lui qui, le premier, divisa la ville de Rome en *paroisses,* ou quartiers ecclésiastiques. Si le fait est vrai, cette division dût, à coup sûr, être tenue fort secrète, car le gouvernement, justement alarmé de cet empiétement sur son autorité, ne l'eût certainement pas souffert.

Alexandre Ier, dont l'histoire ne parle pas autrement, fut remplacé dans l'exercice de ses fonctions pontificales par saint Sixte Ier, né à Rome, et qui mourut en 127. La biographie garde le même silence sur cet évêque.

Dans cette même année, *saint Télesphore* fut appelé à le remplacer, et demeura dans ce poste jusques en l'année 138, qu'il mourut martyr : c'est tout ce que l'on sait.

Le successeur de saint Télesphore fut *saint Hygin*, qui fut aussi martyr, à ce que l'on croit; mais on ne donne point la date précise de sa mort.

Saint Pie Ier prit la place de saint Hygin, et fut pape huit ans : il régna jusques en l'année 150. Il était né à Aquilée; on ignore son véritable nom : on sait seulement que le surnom de *Pie* lui fut donné à cause du zèle qu'il ne cessa de déployer pour la prospérité de la foi.

A sa mort, arrivée comme je viens de le dire l'an 150, *saint Anicet* fut appelé à sa succession; il la conserva jusques en l'an 161, qu'il périt martyr sous le règne de Marc-Aurèle.

Saint Soster prit sa place, et la conserva jusqu'en l'an 171 qu'il mourut. Il était né à Fondi, petite ville du royaume de Naples dans la terre de Labour, la première province de cet état dans laquelle on entre en venant de Rome, et en sortant des fétides marais Pontins. On ne dit pas que ce Soster ait été persécuté. (La biographie de 1833 dit qu'il fut pape jusqu'en 177.)

Saint Eleuther succéda à saint Soster l'an 171, et gouverna l'Eglise jusqu'en 185. Il est le premier que l'on cite pour avoir envoyé des *missionnaires* dans la Grande-Bretagne prêcher le christianisme, et instruire dans cette religion le roi *Lucius*, qui régnait alors. Saint Eleuther ne mourut, dit-on, qu'en l'an 192 : il aurait donc alors abdiqué le pouvoir sept ans avant sa mort? (*voy.* plus haut.)

Saint Victor Ier, qui remplaça saint Eleuther en 185, était né en Afrique. Il *excommunia* Théodore de Byzance qui, avant que deux siècles fussent accomplis, niait déjà la divinité de Jésus. C'est saint Victor qui fixa le jour de *Pâques* au dimanche après le quatorzième jour de la lune de mars : on ne nous dit pas quelles furent les puissantes raisons qui déterminèrent cette fixation. Je suppose que l'on attachait un sens positif quelconque à l'*excommunication;* je suppose qu'à cette époque on savait ce que l'on voulait dire, mais surtout ce que l'on pouvait faire; je m'étonne à juste titre de ce

que Victor, sous le coup de la persécution, puisqu'il mourut martyr l'an 197, je m'étonne, dis-je, qu'il ait eu l'audace de fulminer cet anathème, lui qui était frappé d'une condamnation qui allait mettre violemment fin à ses jours; en vérité, il faut faire un grand effort pour se reporter à l'esprit de ces temps et comprendre de pareilles choses!

Saint Zéphirin succéda à saint Victor, et ne mourut qu'en 217, c'est-à-dire au commencement du troisième siècle; il était romain de naissance. Le clergé, qui le fit saint après l'avoir fait pape, lui fut redevable d'un grand éclat, et de beaucoup plus d'importance qu'il n'en avait eu jusque-là. Il est bon de savoir que, jusqu'au temps où les empereurs romains se firent chrétiens, les papes furent élus par le peuple et le clergé; les empereurs, dans la suite, s'arrogèrent le droit de confirmer leur élection. *Justinien* même, Justinien le Docte, ainsi que ses successeurs, exigèrent une somme d'argent pour l'octroi de cette confirmation; mais *Constantin Pogonat* les délivra de cette servitude en 681. *Louis-le-Débonnaire* déclara, en 824, que désormais l'*élection des papes* serait libre. Sous *Innocent II,* en 1143, les cardinaux prétendirent avoir seuls le droit de pourvoir à cette élection. *Gregoire X* ordonna, en 1274 ou 1276, que l'élection se ferait désormais dans un conclave, et cette coutume s'est conservée jusqu'à nos jours.

Le second siècle de l'ère chrétienne compte donc huit empereurs romains depuis la fin du règne de Trajan, appelé au trône deux ans avant l'expiration du premier siècle, jusques et y compris celui de Septime Sévère, empereur des Romains depuis l'an 193, c'est-à-dire avant la fin de ce deuxième siècle.

Dix évêques, ou papes, se partagèrent durant ce siècle la succession laissée par saint Pierre, depuis saint Evariste jusqu'à saint Zéphirin, élu l'an 197, et dont le pontificat se prolongea jusques en 217.

L'histoire nous dit bien que le christianisme pénétra dans les Gaules vers le milieu du deuxième siècle et y fit de rapides progrès, mais elle ne nous apprend pas quels furent les premiers missionnaires envoyés sur le sol de notre antique patrie, ni par qui ils

furent chargés de convertir les Gaulois ; leurs moyens d'action sur l'esprit de ces peuples, encore peu civilisés, ne sont indiqués en aucun lieu, d'aucune manière : ce qui est dit au chapitre précédent sur *saint Clément* est peu concluant.

J'ai cru être mieux informé en consultant l'*Histoire des Papes*, source naturelle de tout ce qui concerne nécessairement cette époque et cette partie si importante de la religion : la propagation de la foi ; je n'ai pas été plus heureux ni mieux instruit, loin de là ; une mission est indiquée dans le premier siècle et attribuée à saint Clément, troisième pape, mais rien ne fait soupçonner la nature de ses résultats, l'époque de son départ, le lieu de son apparition, l'effet de ses prédications, le temps de son retour. Enfin, dans le second siècle, rien ne confirme ce qu'avance l'histoire, ni sur la première, ni sur la seconde mission et ses succès dans les Gaules : tout est muet. Je dois donc à mon tour me taire prudemment sur ces deux faits, et me borner à déplorer l'aridité de ce second siècle, qui semble désavouer implicitement ce qui est avancé dans le premier, par le silence absolu qu'il garde à cet égard.

Cependant, comme la musique moderne dût sa rénovation dans les Gaules à l'introduction de ce nouveau culte, on nous l'affirme au moins, je ne néglige rien pour percer l'obscurité qui enveloppe ce point si intéressant pour l'histoire de l'art, et dissiper l'incertitude que fait naître cette obscurité : j'aurai fait tout ce qui m'aura été possible ; un plus habile, ou plus heureux fera le reste.

Ici finissent mes recherches sur le deuxième siècle ; ces recherches, comme on le voit, n'ont rien produit qui mérite quelque attention touchant le but réel de cet ouvrage. J'abrége donc les réflexions qu'il aurait pu me fournir, et je me console d'avoir inutilement labouré ce sol ingrat, par l'espoir que mes efforts ne demeureront pas longtemps stériles, et que je serai bientôt en mesure d'offrir au lecteur quelque fruit qui le dédommage de la patiente et pénible audience qu'il aura bien voulu accorder à ces premiers chapitres.

CHAPITRE VII.

TROISIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Au troisième siècle, où nous allons entrer, *Septime Sévère,* élu empereur en 195, régna encore et gouverna l'empire romain jusqu'en 211.

Caracalla lui succéda, après avoir fait assassiner son frère *Geta,* et régna jusqu'en l'année 218. Peu scrupuleux sur les moyens d'atteindre le but de sa cupide ambition, il acheta les soldats et tout ce qui est ordinairement à vendre dans un pays sans morale publique, sans conscience politique, ou la corruption est l'unique moyen d'arriver au pouvoir et de le conserver, ou la soif ardente de l'or, des dignités, et l'égoïsme sont les seuls mobiles de tous les calculs comme de toutes les actions.

Macrin, préfet du prétoire, délivra la terre de ce tyran, prit sa place et gouverna l'empire jusqu'en 222. Battu près d'Antioche par *Héliogabale,* dont le nom indique qu'il était adorateur du soleil, Macrin disparut du trône et du monde, laissant le pouvoir au vainqueur qui le conserva jusqu'en l'année 225. Pendant ce court espace de temps, il poussa la turpitude et la folie jusqu'à se déclarer femme et à se faire épouser comme telle par un esclave nommé *Hieroclès.* Après avoir joué cette ridicule et repoussante comédie, il adopta *Alexandre Sévère* et le déclara son successeur; mais, plus tard, il en devint jaloux, et s'occupait des moyens de s'en défaire, lorsqu'il fut lui-même massacré par ses soldats et jeté dans le Tibre, à l'âge de vingt-deux ans, après en avoir régné près de quatre.

Alexandre Sévère occupa le trône de 225 à 235 : il était digne du rang où la fortune l'avait élevé. Il rendit la paix à l'empire et la Mésopotamie aux Romains qui l'avaient précédemment perdue. Il

passa ensuite dans la Gaule pour en chasser les barbares du Nord, débordés dans cette partie des possessions romaines; mais il y fut tué au milieu d'une sédition dont on ignore la véritable cause.

Après Alexandre Sévère, et depuis 235 jusqu'en 253, figurent successivement sous la poupre impériale *Maximin, Balbin, Gordien, Philippe, Décius, Gallus, Emilien,* dont je n'ai certainement pas le projet de raconter ici l'histoire.

En 253, *Valérien* arracha le pouvoir à Emilien, et régna à sa place jusqu'en 259.

Gallien lui succéda et gouverna l'empire depuis l'an 259 jusqu'en l'année 268.

Il fut remplacé sur le trône en 268 par *Claude II,* qui ne garda le pouvoir que deux ans et mourut de la peste en 270.

Aurélien revêtit la pourpre impériale en 270, vengea les affronts de l'empire, battit les Goths, les Perses, soumit les Gaulois révoltés, et, après un règne glorieux de six années, périt victime de son secrétaire Mnesthéus, en 276.

Tacite lui succéda et ne régna que six mois.

Probus parvint au pouvoir qu'il conserva jusqu'en 282. Il fut massacré par ses propres soldats qu'il voulait forcer à travailler pendant la paix.

Carus, après lui, monta sur le trône impérial et s'y maintint deux ans, au bout desquels il périt frappé par la foudre, en 284.

De 284 à 306 régnèrent l'un après l'autre *Dioclétien, Maximin, Constance-Chlore*, et enfin *Galerinus.*

Au milieu des troubles sanglants, des guerres destructrices, des persécutions acharnées, des révoltes meurtrières, des assassinats multipliés qui désolèrent l'empire pendant toute la durée de ce siècle, et dans toutes ses parties, ne lui laissant quelques instants de repos que de loin en loin, le christianisme ne dût faire que bien peu de progrès, obligés comme l'étaient les Chrétiens de se tenir soigneusement cachés pour se soustraire aux supplices dont ils étaient menacés de toutes parts; et ces causes, jointes aux discordes intestines et envenimées par lesquelles, après un siècle, ils étaient divisés, ainsi que l'Eglise désolée de Jésus, dûrent nécessai-

rement apporter de grands obstacles à ses développements. L'introduction de la musique vocale, des chants religieux, dans les cérémonies du culte, en dût être fortement contrariée, et recevoir un fâcheux contre-coup de tant de vicissitudes. Loin de songer d'ailleurs qu'il fut possible de joindre des chants quelconques, empruntés ou inventés, à la célébration de leurs mystères, ils devaient au contraire observer le plus profond silence, dans la crainte d'éveiller la défiance de leurs ennemis.

Après avoir donné un aperçu fort abrégé, fort restreint de la situation du gouvernement de l'empire pendant ce siècle, je vais dire consciencieusement ce que j'ai recueilli sur l'état où se trouva l'Eglise chrétienne pendant cette même période; j'ai cherché à découvrir, sinon des faits positifs difficiles à constater, du moins d'utiles renseignements, de solides indications, propres à me servir de guides dans la carrière d'investigation où je me suis engagé.

Zéphirin, que j'ai laissé en possession de la chaire de saint Pierre, l'an 197, Zéphirin mourut en 217. Que l'on ne me demande pas ce que c'était qu'un *évêque* ou un *pape* en l'an 217, dans quel code il puisait son titre et son droit, si c'était dans la parole de Jésus, qui n'y songea jamais, où dans les évangiles qui n'en disent pas un mot; que l'on ne me demande pas surtout comment cet *évêque* excerçait ce *droit* en 217, en face d'un gouvernement ennemi, puissant, ombrageux, et qui chargeait ordinairement le bourreau de controverser avec les néophites trop turbulents, je répondrais sans hésiter à toutes ces questions: je l'ignore.

A Zéphirin succéda *saint Calixte Ier*, qui mourut martyr en 222. C'est lui, assure-t-on, qui érigea en lieu de prière les fameuses *catacombes* dont l'entrée se trouve aujourd'hui dans l'église de saint Sébastien, à Rome.

Saint Urbain, élu en 222, remplaça saint Calixte, et mourut martyr en 230.

Les chrétiens élurent ensuite pour leur evêque *saint Pontien,* qui mourut en 235, exilé par l'empereur Maximin dans l'île de Sardaigne.

A saint Pontien succéda *saint Anthère,* lequel mourut en 236.

Son successeur fut *saint Fabien,* martyrisé le 20 janvier de l'an 250. Je transcris fidèlement, sans omission, comme sans discussion; je demande seulement si les dénominations de *janvier, février, mars,* etc., existaient déjà à l'époque de la naissance de Jésus-Christ, fixée comme on l'a vu au 25 *décembre* de l'an 4004, et qui mourut conséquemment l'an 4037 du monde, le vendredi qui suivit le 25 *mars,* jour de sa condamnation; je demande si ces noms sont empruntés aux Egyptiens, aux Hébreux, aux Grecs ou aux Romains? s'ils sont païens ou chrétiens? je déclare n'avoir jamais vu les mois de l'année désignés par ces noms d'une manière qui expliquât suffisamment leur origine dans tout ce que j'ai lu touchant ces différents peuples. Je poursuis ma notice sur Fabien, réputé homme de grande intégrité, et qui n'en subit pas moins le martyre sous le règne de l'empereur *Dèce,* ou *Decius*, persécuteur inflexible des chrétiens.

Après la mort de Fabien, sa place fut occupée par *saint Corneille,* décédé l'an 251, à Civita-Vecchia, où l'avait exilé *Novatien,* son compétiteur; ce Novatien possédait donc alors un pouvoir discrétionnaire bien étendu, puisqu'il lui donnait la faculté de prononcer une sentence d'exil? Et comment concilier ce pouvoir avec la haine que Decius devait ressentir pour tout deux, comme pour tous les chrétiens? On ne les accusait généralement de rien moins que de chercher à bouleverser l'empire par la religion, pour s'emparer du pouvoir : avait-on tant de torts?.....

L'anti-pape Novatien donna le premier aux chétiens le spectacle de deux prétendants à la papauté, se disputant le pouvoir, que ce dernier ne put conserver qu'un an. On ignore ce qu'il devint après que ses opinions en matière de foi eurent été condamnées par *saint Cyprien,* ainsi que par les conciles de Carthage et d'Antioche; mais ses sectaires, les *donatistes,* lui survécurent fort longtemps. Ce Cyprien, né à Carthage au commencement de ce siècle, martyr en 258, avait été converti par un prêtre nommé *Cécilius.* On prétend qu'il a composé des hymnes et des cantiques. Il eut d'assez vives discussions avec *saint Corneille* touchant la validité du baptême conférés par des hérétiques, ou réputés tels.

Il faut cependant que la persécution exercée par les empereurs envers les chrétiens n'ait pas été aussi sanguinaire, aussi incessante qu'on a voulu nous le faire croire, puisque l'on souffrait qu'ils tinssent paisiblement des assemblées, appelées *conciles*, dans presque toutes les grandes villes de l'empire, au troisième siècle! pour discuter les opinions plus ou moins fondées de tel ou tel autre novateur: le nombre en était grand!

A Novatien succéda *saint Luce Ier*, élu le 18 octobre 252, et mort en exil l'an 254; son époque n'offre rien d'intéressant.

Saint Etienne Ier, qui le remplaça, fut martyrisé l'an 257, sous le règne de l'empereur Valérien. C'est alors que s'agita sérieusement la question du baptême donné par des hérétiques.

Saint Sixte II, son successeur, mourut martyr, l'an 259, dans un âge très avancé. Né à Athènes, il perdit la vie sous la persécution de Valérien: c'est tout ce que l'on en dit.

Saint Denis fut appelé à le remplacer, et mourut l'an 263. Il passe pour avoir administré l'église avec sagesse et fermeté. il combattit les opinions des *sabelliens*, disciples de *Sabellius*, chef d'une nouvelle secte dont le nombre allait toujours croîssant.

A cet homme recommandable succéda *saint Félix Ier* que la mort enleva en 274 : on ne sait s'il fut martyr pendant la persécution exercée par l'empereur *Aurélien*. Il défendit courageusement ses co-religionnaires, dit-on, fut aussi l'adversaire de *Sabellius*, ainsi que de *Paul de Samosate*, autre chef de secte.

Saint Eutichien, dont la carrière se termina en 283, administra l'Eglise après saint Félix; c'est à cette époque que parut le fameux *Manès*, chef de la secte des *manichéens*.

A ce pape, que les biographes appellent Eutichien, et auquel ils ne donnent point la qualification de *saint*, succéda *saint Caïe*, ou *Caïus*, dont le pontificat fut de douze années, puisqu'il mourut en 295, terme bien long dans ces temps de trouble et de persécution! On ne sait rien absolument sur ce personnage. Il vécut, fort heureusement pour lui, à peu près inconnu; il était né en Dalmatie, et parent de Dioclétien.

Saint Marcellin finit le troisième siècle et commença le quatrième;

successeur de saint Caïus, il ne mourut qu'en l'année 304, martyr, sous le règne de Dioclétien : il était né à Rome.

De Septime Sévère, devenu possesseur du trône impérial à la fin du deuxième siècle, jusqu'à la onzième année du troisième, c'est-à-dire jusques à Galérius inclusivement, dont le règne ne se termine qu'en l'année 306, l'empire romain a vu passer les rênes de son gouvernement dans les mains de *vingt-trois empereurs,* ce qui donne pour chacun, terme moyen, un peu plus que quatre ans de règne, dans l'espace de cent ans.

Le gouvernement ecclésiastique, soumis alors à de bien plus nombreuses, de plus variables calamités que le gouvernement politique, par suite des troubles, des guerres, des discussions de toutes natures qui en étaient les conséquences inévitables, et par lesquelles le vaste colosse de l'empire romain était sourdement miné ; la chaire de saint Pierre, enfin, vit successivement, dans cet intervalle d'un siècle, *quinze papes,* morts presque tous martyrs, un anti-pape, et une foule de sectes opposées les unes aux autres, parmi lesquelles se firent plus particulièrement remarquer celles qui eurent pour chefs *Donatien, Sabellius* et *Manès.* Ces chefs laissèrent après eux de nombreux disciples et de longues causes de haine, de désordre, de discorde, par lesquelles l'Eglise fut ébranlée souvent jusqu'en ses fondements.

Voici en peu de mots quelle fut la situation intérieure morale, civile, politique et religieuse de l'empire romain pendant ce troisième siècle.

La Gaule, foyer de révoltes sans cesse renaissantes, volcan comprimé mais mal éteint, secouant souvent ses entraves et faisant trembler ses maîtres ; les peuples du Nord essayant de fréquentes incursions sur ces terres soumises aux Romains, qui ne contenaient qu'avec peine leurs ennemis du dehors et leurs ennemis secrets ; les hordes du Nord, les Gaulois et les chrétiens, qui n'étaient pas les moins dangereux ; ajoutez à tout ce qui vient d'être énuméré deux religions rivales, ennemies implacables l'une de l'autre, luttant avec acharnement, et se disputant par tous les moyens, toutes les violences, toutes les fureurs, une supériorité longtemps incertaine,

et dites à quel état d'indifférence, d'abandon, de décadence devaient être tombés les beaux-arts dans un empire menacé de toutes parts d'une prochaine et complète dissolution; c'est, je crois, ce qui peut plus aisément se comprendre que se décrire; aussi, mon projet n'est il nullement de l'entreprendre.

Toutefois, il ne m'était pas possible de passer entièrement sous silence l'état de désordre, de destruction imminente où se trouvait la société; cette esquisse, tracée avec toute la rapidité qu'il m'a été possible d'y mettre, n'est pas le résultat d'un caprice ou du hasard; elle est entrée dans mes idées, dans mon plan comme une nécessité, comme nn élément indispensable à l'histoire de l'art que j'ai entreprise. Bien qu'elle paraisse s'éloigner du but que je me suis proposé et n'avoir avec lui aucun rapport, elle prépare néanmoins les voies que je me propose de parcourir, et où je désire conduire le lecteur. Qu'il ait donc un peu de patience, qu'il fasse encore avec moi quelques pas à travers ces premiers siècles ou toutes choses se désorganisaient à la fois pour se reconstruire sur des bases nouvelles avec de nouveaux éléments, il verra la civilisation se répandre dans les Gaules avec la liberté et l'indépendance; il verra les muses éplorées, en fuite, se réunir sous un nouveau ciel, et les arts renaître sous leur bienfaisante influence. L'art musical méconnu, oublié, méprisé, dont le nom seul peut-être existait encore, l'art d'Euterpe va bientôt revivre sous le soleil qui le vit éclore, mais fécondé par le génie, développé par la méditation, agrandi dans son domaine par la culture, l'invention, les talents. Il regrettera moins alors les pas difficiles que je lui aurai fait faire dans les landes arides des premiers âges de l'ère chrétienne. La musique dût nécessairement suivre le sort commun à toutes choses, et disparaître totalement de la scène du monde au milieu de ce naufrage général; il n'est donc pas étonnant qu'il m'ait été matériellement impossible d'en retrouver les traces, et de n'avoir, jusqu'ici, rien eu a en dire de satisfaisant; j'espère, plus tard, et bientôt, être plus heureux.

CHAPITRE VIII.

QUATRIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Je vais donc poursuivre avec persévérance, et un zèle qui ne se ralentira pas, la tâche que je me suis proposée. Je l'ai bien expliqué, l'ordre des temps, la liaison des faits, la connaissance de la physionomie civile, morale et politique des époques, m'ont paru d'une impérieuse et indispensable nécessité pour qu'il me fût possible d'asseoir un jugement, poser une opinion et la soutenir, la défendre avec les armes légales de l'observation et de l'histoire. Cette histoire, on m'accordera du moins que je l'ai étudiée avec attention, avec bonne foi, et que si, jusqu'à ce moment, elle ne nous a rien offert d'instructif, rien d'intéressant relatif à la musique, c'est que bien décidément elle n'avait rien à nous dire; mais cette conviction qui m'était toute personnelle, j'avais besoin de la faire passer dans l'esprit du lecteur. Je n'ai point osé m'en fier à une simple assertion, qui aurait pu lui paraître trop tranchée, trop hardie, et qui n'aurait point empêchée cette pensée de surgir dans son esprit, si même elle ne l'avait provoquée, à savoir que si je n'ai rien vu d'utile à mon instruction, à mon projet, dans le parcours des premiers siècles, c'est que je n'avais rien su y voir. J'ai voulu qu'il vît avec moi, comme moi, l'état progressif des choses, et qu'il fût à même de tirer, par son propre jugement, cette certitude que la musique, chez les anciens, était à l'état de première enfance; qu'en passant de la Grèce dans l'état romain elle y était demeurée stationnaire, sans aucun progrès, et qu'à la chûte de l'empire elle avait failli être totalement anéantie dans le bouleversement général; que, rattachée aux siècles de l'ère chrétienne par un fil à peine perceptible, mais précieux cependant, tout ce qu'elle est aujourd'hui,

tout ce qu'elle nous déploie de magie, de grandeur est entièrement moderne, de création occidentale et gauloise, et n'est redevable de son importance réelle actuelle à aucune cause étrangère quelconque. C'est par toutes ces raisons réunies que j'ai commencé et que je poursuivrai la revue historique que je crois nécessaire à l'accomplissement de mon dessein.

Reprenons les choses au point où nous les avons laissées à la fin du troisième siècle. *Galérius* était en possession du trône impérial romain, et c'est encore lui qui règne à l'ouverture de ce quatrième siècle, puisque l'histoire nous apprend qu'il ne mourut qu'en l'année 306.

Malgré les persécutions rigoureuses exercées par *Dioclétien*, par *Maximin*, et par plusieurs autres encore, les chrétiens commençaient à cette époque à devenir nombreux et de plus en plus redoutables.

Galérius avait un collègue au pouvoir; ce collègue était *Constance-Chlore*: ceci paraîtra moins surprenant lorsque l'on saura que, peu de temps avant, on en avait vu jusqu'à quatre et même six à la fois se partageant le trône et la puissance: *Dioclétien, Maximin, Constance-Chlore* et *Galérius;* les deux premiers abdiquèrent volontairement. Deux autres chefs, *Proculus* et *Bonosus,* s'étaient fait déclarer césars, dans les Gaules, par leurs troupes, mais ils furent défaits par *Probus*.

Constantin, celui que l'on a depuis surnommé le Grand, aussitôt que son père Constance-Chlore eût fermé les yeux, courut en Bretagne et s'y fit déclarer empereur par les soldats. Pendant ce temps, *Maxence,* légalement élu par le peuple et le sénat, seules puissances réelles desquelles puisse émaner un pouvoir véritablement légitime, *Maxence* se plaça sur le trône des Romains, comme il en avait incontestablement le droit. Son rival Constantin, plus heureux par l'épée que par le droit, réussit à se défaire par la trahison de *Licinius* qui partageait l'empire avec lui, après avoir contribué à la défaite de Maxence, le 28 octobre 312, jour où se livra sur les bords du Tibre la célèbre bataille où ce dernier perdit à la fois l'empire et la vie en se noyant dans le fleuve; Licinius devint le beau frère de Constantin, dont il épousa la sœur *Constantia;* nonobstant cette alliance, Constantin lui fit la guerre, le dépouilla, le

fit enfermer et le fit étrangler dans sa prison : le fils de Licinius eut le même sort, son oncle le fit étrangler à l'âge de onze ans! Après la défaite de Maxence, Rome ouvrit ses portes à Contantin. Là commença la décadence non interrompue de l'empire romain, qui ne jettera plus que de loin en loin quelque pâle rayon de sa splendeur première, jusqu'au jour de sa totale destruction. Le règne de Constantin dura trente ans. Sous ce règne, le christianisme, de persécuté qu'il était, devint triomphant et persécuteur; ses hérésies nouvelles devinrent de sanglantes guerres civiles, et les hommes d'état furent des évêques. Haï du peuple qui se rappelait le meurtre de son beau-père, de son beau-frère, de son neveu, de sa femme Fausta, qu'il fit étouffer dans un bain, de celui de son fils aîné, de celui de ces rois francs qu'il fit jetter aux bêtes féroces, après les avoir vaincus sur les bords du Rhin, et de mille autres encore qu'il serait trop long d'énumérer ici, ce qui n'empêcha pas les prêtres chrétiens d'en faire un *saint*, Constantin, ne pouvant en obtenir l'absolution des prêtres païens, se tourna vers les prêtres chétiens, lesquels la lui accordèrent sans scrupule pour prix de ses largesses et de son appui; alors il transféra le siége de son autorité dans l'ancienne *Byzance*, qu'il releva, agrandit, décora magnifiquement, et fit appeler, par analogie avec son nom, *Constantinople*, que les Turcs nomment *Stamboul*. La religion chrétienne, placée sur le trône l'épée à la main, étendue tout-à-coup sur une échelle immense, régnant dans les deux premières capitales du monde, rivales l'une de l'autre, et travaillées par les nombreuses sectes dont l'empire était depuis longtemps sourdement tourmenté, arriva enfin à une sorte de *protestantisme*, à une rupture ouverte par laquelle elle fut scindée en deux communions ennemies, l'une *grecque*, l'autre *latine*. Dès ce moment commença à grandir le pouvoir des évêques de Rome qui en vinrent au point de se rendre souverains temporels et spirituels indépendants. *Constantin* mourut l'an 337, laissant trois fils: *Constantin II*, *Constant* et *Constance;* ces princes lui succédèrent et régnèrent depuis l'an 337 jusqu'en 361.

A *Constance*, le dernier des trois, succéda *Julien*, surnommé l'*Apostat*, parce qu'ayant été fait chrétien malgré lui, il était retourné à

sa première croyance aussitôt qu'il avait eu la liberté et la force de le faire ouvertement. Il fut un grand homme, et ne persécuta point les chrétiens; mais il contint avec une sage fermeté leur ambitieuse turbulence, et ne souffrit point qu'ils troublassent l'empire. Il était neveu de Constantin, d'une grande bravoure et de mœurs fort austères: malheureusement il ne régna que jusqu'en 363.

Jovien monta sur le trône après Julien, et ne gouverna que jusqu'en 364.

Valentinien et *Valens* régnèrent après lui de l'an 364 à l'an 378. Après eux montèrent sur le trône de Rome *Gratien* et *Valentinien II*, de l'an 378 à l'an 395. *Honorius* y parvint après eux et s'y maintint jusqu'en 408. *Valentinien III, Avitus* gaulois d'origine, *Majorien, Libius-Sévère, Anthèmius, Olybrius,* et *Augustule* terminèrent la liste des empereurs romains, dont *Augustule,* le soixante-deuxième, fut le dernier, l'an 476, douze cent vingt-neuf ans après la fondation de Rome. On voit que je me hâte de conclure cette nomenclature, et que j'évite de renvoyer au cinquième siècle le peu de mots qui me restait à dire sur ce point, et que j'ai cru pouvoir placer dans celui-ci afin de terminer une fois pour toutes.

J'ai donc consciencieusement réglé mes comptes avec leurs majestés romaines: il ne reste plus rien à départir entre nous. Il n'en est pas de même à l'égard des évêques de Rome, dont l'influence s'est fait sentir sur l'art musical depuis cette époque reculée jusques aux siècles les plus rapprochés de nous. Je suis donc forcé de suivre pas à pas la ligne tracée par la hiérarchie de ce nouveau pouvoir.

Les dernières années du troisième siècle ont vu saint *Marcelin* pape à Rome; il avait été élu en 295, et mourut en 304.

Saint Marcel, car ils furent tous saints! lui succéda et mourut l'an 310: c'était un fanatique furieux que l'empereur Maxence condamna à l'exil.

Saint Eusèbe devint évêque de Rome après saint Marcel; il était grec de naissance et ne resta que peu de temps au pouvoir puisqu'il mourut dans cette même année, 310. L'histoire, à vrai dire, est un véritable registre mortuaire!!....

A saint Eusèbe succéda *saint Milchiade,* ou *Miltiade,* ainsi nommé

par dérision. Il était d'origine africaine et mourut l'an 314. En 313 il présida le *concile* de *Rome;* c'est tout ce que l'on sait sur cet évêque et sur cette époque où un concile remplaçait le sénat du peuple-roi!.....

Saint Sylvestre prit la place de saint Milchiade, et mourut en 335; il était romain de naissance. C'est en ce temps qu'éclata la fameuse hérésie d'*Arius* d'Alexandrie. C'est également à cette époque que fut convoqué par Constantin, déjà un peu embarrassé du zèle fougueux et contradicteur de ses nouveaux alliés, le premier concile dit *œcuménique*, ce qui signifie *universel*, qui embrasse toute la terre, dénomination d'autant plus ambitieuse que les chrétiens n'ont jamais fait beaucoup plus du quart de la population générale du globe, et qu'à l'époque de Constantin leur nombre était bien loin de s'élever à ce chiffre: ce concile fut tenu à Nicée. Saint Sylvestre assista, en 328, à la translation du siége du gouvernement de Rome à Byzance, appelée depuis *Constantinople,* comme je l'ai dit, du nom de son restaurateur.

Saint Marc, mort en 336, prit la place de saint Sylvestre, et ne la garda que neuf mois.

Après lui, vint *saint Jules Ier* qui ne mourut qu'en 352. Il était né à Rome, et fut grand disputeur contre les sectateurs d'*Arius,* appelés *ariens,* et leur doctrine *arianisme.*

Saint Libère, élu après saint Jules, fut également fort animé contre les ariens. Trois conciles s'assemblèrent par ses soins, l'un à Rome, un autre à Arles en Provence, le troisième à Milan, pour juger entre *Athanase,* évêque d'Alexandrie, et Arius qui voulait lui enlever son siége. Comme les deux derniers conciles se déclarèrent contre son opinion en faveur d'Arius, que Constantin protégeait en secret, sa résistance opiniâtre le fit exiler; mais plus tard, ayant enfin cédé, il revint à Rome prendre sa place, que *Félix II,* second anti-pape, lui avait enlevé en 358. Un nouveau concile s'assembla à Rimini, et donna une nouvelle approbation aux opinions d'Arius, que Libère avait paru adopter, et qu'il condamna de nouveau, ce qui prouve que les papes ne sont pas plus infaillibles, pas plus exempts de versatilité que le reste des humains. Il mourut en 366.

A saint Libère succéda *saint Damase*, né en Portugal, fort zélé contre les *hérétiques*, et qui mourut en 384. Un troisième anti-pape, nommé *Ursicin*, doit ici prendre place ; mais je n'ai rien pu savoir sur son compte, et franchement je le regrette peu : le lecteur, je pense, sera du même sentiment.

Saint *Cirice*, né romain, fut élu ensuite et mourut en 339. Comme ses prédécesseurs, il eut à soutenir une lutte vigoureuse contre les hérésies, principalement contre celle de *Manès*.

Son successeur fut saint *Anastase*, mort l'an 401. Il eut à combattre les *origénistes*, ou sectateurs d'*Origène*.

Ainsi, depuis Galérius, qui prit possession du trône impérial avec Constance-Chlore, père de Constantin, à la fin du troisième siècle, jusqu'à Honorius, investi du pouvoir souverain depuis l'an 395 jusques à l'an 408, Rome a été gouvernée par treize empereurs.

Depuis saint Marcelin, élu en 295, mort l'an 304, jusqu'à saint Anastase, mort l'an 401, l'église romaine a vu parvenir au pontificat douze papes et trois anti-papes.

Le christianisme, précédemment introduit dans les Gaules, comme cela a été dit, put se développer avec liberté et succès lorsque Constantin eut permis, par son édit de 312, le public exercice de cette religion. Le *concile d'Arles de l'an* 314, tenu avec l'agrément de l'empereur, et même, dit-on, par ses ordres, décréta les premiers *canons de l'église* gallicane. Il y avait déjà à cette époque bon nombre de saints disputeurs et de fréquentes querelles théologiques ; *saint Hylaire*, de Poitiers, déploya son zèle violent contre l'arianisme; il se fit exiler par l'empereur Valentinien, partisan éclairé de la paix intérieure. *Saint Martin, de Tours*, ne fut pas moins célèbre; mais il ne put empêcher qu'il y eût du sang répandu pour ces opinions et ces dissentions toutes théologiques.

Les évêques de Rome voyant les empereurs abandonner Rome pour Constantinople, cherchèrent à tirer parti de cet abandon, et, non moins fins que les souverains, à bâtir l'édifice de leur puissance future sur les débris de celle des anciens maîtres du monde. Tandis que ceux-ci établissaient leur cour en Orient, les papes, par le moyen de leurs nombreux missionnaires, de leurs prédicateurs,

de leurs agents de toutes natures, des discordes mêmes, dont ils étaient en quelque sorte, et bien innocemment sans doute, les principales causes, étendirent peu à peu, en silence, dans l'ombre, leur autorité sur l'Italie, sur la Gaule et son Eglise, longtemps avant la formation d'une monarchie indépendante dans cette partie démembrée du vaste empire romain. Les empereurs *Gratien* et *Valentinien III*, prêtèrent eux-mêmes les mains à ces usurpations; elles arrivèrent à ce point que les crimes des gens d'église ne furent plus justiciables que de Rome, ou au moins des tribunaux ecclésiastiques des provinces institués et délégués par les papes.

Les Gaulois, courbés sous le joug des Romains, avaient été contraints de recevoir de leurs vainqueurs d'autres lois, d'autres mœurs, une autre langue, une autre religion, d'autres usages, et bien que tous ces changements se fussent peu à peu identifiés avec l'esprit général de la nation par l'effet d'une longue occupation, ils n'en supportaient pas moins avec une secrète impatience cette domination, qu'ils avaient tenté de secouer à diverses reprises par des révoltes jusqu'alors sans succès; on a vu *Proculus* et *Bonosus* se faire proclamer empereurs dans les Gaules, mais être aussitôt défaits par *Probus*. Déjà par plusieurs invasions les peuples du Nord avaient inquiété la puissance de Rome dans ces contrées; refoulées dans leurs épaisses forêts par les armes des empereurs, ces hordes revenaient cependant à la charge sans se décourager. Constantin leur fit une guerre sanglante, mais cette guerre ne fit que retarder un succès qui devait bientôt s'accomplir.

La civilisation, ébauchée par les Romains, les sciences, les arts, ne pouvaient espérer aucun développement dans ces temps de séditions, de guerres, de querelles religieuses, de meurtres, d'hérésies, de commotions perpétuelles; néanmoins, c'est au quatrième siècle que se retrouve ce fil égaré si longtemps, et qui rattache la musique antique, la musique des Grecs à la musique moderne.

Ce fut saint *Ambroise*, gaulois, à peine chrétien, fils du préfet des Gaules, nommé lui-même gouverneur de la Ligurie, élu par le peuple évêque de Milan en faveur de ses vertus et de ses lumières, ce fut saint *Ambroise*, né l'an 340, mort l'an 397, qui renoua ce fil

rompu ou égaré; ce fut par les soins de cet homme illustre, à peine chrétien, comme je viens de le dire, et cependant docteur de l'Eglise, convertisseur de saint *Augustin*, que furent recueillis les chants épars, les fragments des hymnes grecs, peut-être même quelques cantilènes hébraïques parvenus jusqu'à lui par la tradition; Ambroise ajusta sous ces chants les paroles latines des prières, des offices, et en composa une espèce de corps qui prit le nom de *chant ambroisien*, à l'usage des cérémonies de l'église chrétienne. Ce n'est donc bien positivement qu'à dater de cette époque, comme je l'ai démontré précédemment, que la musique a pu être introduite dans les pompes des temples chrétiens, puisqu'avant elle n'existait pas. C'est donc à partir de ce moment seulement qu'elle a pu se répandre dans les Gaules et ensuite dans les autres contrées de l'Europe. Là, est le premier instrument de son réveil et le jour de sa renaissance. La musique fut aussi l'objet des méditations de saint Augustin, qui vécut jusqu'en 430, et qui était grand amateur de cet art encore informe; il écrivit même, à ce que l'on assure, un ouvrage propre à en régulariser l'enseignement et à le propager dans les églises d'Occident. Saint *Bazile*, né à Césarée, en Capadoce, en 328, douze ans avant saint Ambroise, se hâta de suivre son exemple, et introduisit le premier, dans les églises d'Orient, le plain-chant tel qu'Augustin l'enseignait en Occident. Augustin, né à Tagaste en Afrique, l'an 354, avait été dans sa jeunesse un assez mauvais sujet; l'amitié et les conseils d'Ambroise le ramenèrent à une meilleure conduite.

Ces trois pères de l'Eglise ne furent pas les seuls qui s'occupèrent de la musique. Saint *Ephrem*, diacre d'Edessa, en Syrie, lui donna des soins particuliers vers l'an 370. On lui attribue l'invention d'une certaine modulation prétendue harmonique, mais cette prétention ambitieuse a été victorieusement réfutée par le cardinal *Bona*; il a expliqué cette soi-disant *découverte*, en ce sens qu'*Ephrem* enrichit les cantiques de l'Eglise des anciennes mélodies grecques, et imagina effectivement quelques signes pour les écrire; mais cette invention se réduit à ceci. L'autorité du cardinal *Bona*, touchant l'origine grecque, la source réelle des chants recueillis par

saint Ambroise, et, plus tard par saint Grégoire, vient encore se joindre à toutes celles qui répondent péremptoirement aux adversaires de cette opinion fondée sur l'histoire, la raison et la plus parfaite vraisemblance.

C'est vers la fin du quatrième siècle que fut transporté à Rome le corps de sainte Cécile, dont parle *Fortunat de Poitiers*, l'auteur le plus ancien qui en fasse mention. Il dit qu'elle mourut en Sicile vers l'an 176 ou 180, sous le règne des empereurs Commode ou Marc-Aurèle. *Fortunat*, historien et bon poète, pour son temps, était évêque de Poitiers à la fin du sixième siècle, et mourut vers 609. De temps immémorial les musiciens ont choisi sainte Cécile pour leur patrone. Les peintres, suivant les traditions, l'ont toujours représentée chantant les louanges de Dieu en s'accompagnant sur une espèce de basse, nommée depuis *viola da gamba*, ou sur un petit instrument ressemblant à un orgue portatif, mais qui ne pouvait pas être réellement un orgue, à cette époque où cet instrument était inconnu en Europe. Il était d'usage autrefois de solenniser la fête de cette sainte par une grande messe en musique qui excitait le zèle des compositeurs, des exécutants, des chanteurs, également intéressés dans cette cérémonie annuelle et spéciale; mais les difficultés incessantes, le mauvais vouloir, les étranges tracasseriés suscitées à propos de la prétendue *mondanité* de la réunion, de la rétribution exigée nécessairement (à l'église où tout se paie fort cher, jusqu'aux chaises!!) de la présence des femmes à l'exécution de la messe, toutes ces entraves enfin, renouvelées avec opiniâtreté, avec autant de goût que de sens, irréprimées par l'autorité aussi peu soucieuse du bien de l'art, des droits des artistes que s'ils n'avaient rien à faire pour la gloire du pays, toutes ces causes réunies, dont la responsabilité, comme cela est juste, est renvoyée à qui de droit, ont amené l'anéantissement d'un usage ancien, inoffensif, purement artistique, et qui avait l'avantage d'empêcher parmi nous la totale destruction du beau genre de la musique d'église, le plus large, le plus grandiose, celui qui présente au génie, à la science, aux talents, les plus magnifiques développements auxquels la capacité humaine puisse atteindre; mais à quoi bon de

vains regrets? pourquoi d'inutiles plaintes, qui ne touchent personne, qui ne sauraient obtenir justice? Mieux vaut garder le silence et attendre des temps meilleurs. Le genre religieux est mort en France, au grand préjudice de l'art, des artistes, et surtout de ceux qui ont un si grand intérêt à appeler ce puissant auxiliaire à leur aide: auxiliaire digne de son but, et que, dans leur aveuglement, ils dédaignent et proscrivent.

CHAPITRE IX.

CINQUIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

On ne pourra s'empêcher de convenir, je crois, de la vérité patente de ce fait que, la musique ayant été ramenée dans les Gaules par les premiers chrétiens qui parvinrent à s'y maintenir, il était utile de suivre, d'épier leurs démarches, de connaître la situation physique et morale du terrain, de part et d'autre, la nature et l'origine du grain que l'on y venait semer, la culture qu'on lui avait appliquée, quelles mains l'avaient soigné et ce qu'il avait produit. Je reprends le cours de mon examen, que j'abrégerai le plus possible.

J'ai laissé, on s'en souvient, *Honorius* sur le trône de l'empire romain en 395; il règne encore au commencement de ce siècle, c'est-à-dire jusqu'en l'année 408. De cette année 408 jusqu'à 476, succèdent à Honorius, *Valentinien III*, *Maxime*, *Avitus*, noble gaulois, *Majorien*, *Libius-Sévère*, *Authémius*, *Olybrius*, et enfin *Augustule*, soixante-deuxième et dernier empereur romain. Comme les empereurs de Constantinople n'ont, dans la suite, aucun rapport avec l'objet principal de cet écrit, je m'abstiendrai d'en parler, sauf le

cas où le nom de l'un d'entre eux deviendrait de quelque utilité à ma narration.

L'évêque *Anastase* gouvernait encore l'Eglise de Jésus en 401. *Innocent I*er lui succéda; né à Rome, il mourut en 417. Il était absent lorsque cette ville fut prise et saccagée par *Alaric I*er, roi des Goths, en 410; à son retour, il fit tous ses efforts pour réparer les maux qu'avait souffert sa ville natale.

Zozime, qui le remplaça, ne vécut que jusqu'en 418. Zozime était né en Grèce; il approuva d'abord, puis condamna ensuite les opinions de *Pélasge*, célèbre chef de secte de dissidents, et toujours en raison de l'infaillibilité incontestable des papes.

*Boniface I*er vint occuper le siége devenu vaccant par la mort de Zozime, et mourut à son tour en 422. C'est aussi à cette époque que *saint Jérôme* termina sa carrière. C'est à Boniface Ier que saint Augustin dédia son livre contre les *pélasgiens.*

*Célestin I*er succéda à Boniface Ier, et mourut en 432. C'est lui qui fit condamner au concile de Rome, en 430, la doctrine de *Nestorius*, autre chef de secte.

Cet évêque eut pour successeur *Sixte III*, né à Rome, mort en 440, et qui légua pour la réparation et l'ornement des églises l'énorme somme de *cinq mille marcs d'argent.*

Saint Léon, dit le Grand, monta ensuite sur la chaire de saint Pierre, et s'y maintint jusqu'en l'année 461, qu'il cessa de vivre. Par la puissance de son éloquence persuasive, il sauva Rome du pillage, et obtint d'*Attila*, roi des Huns, qu'il respecterait la cité chrétienne et retournerait sur le Danube: ce fut certainement une belle et heureuse action; mais quelques années plus tard, *Genseric*, roi des Vandales, prit Rome et la pilla sans égards pour les instantes prières de saint Léon. On prétend, et l'on s'appuie sur l'autorité du *père Martini de Bologne*, qui l'affirme positivement, que le pape Léon Ier, dit le Grand, élu le 10 mai 440, décédé à la fin d'octobre 461, était bon musicien, et même compositeur. On peut se rendre aisément compte des horribles dévastations commises par les hordes sauvages amenées du fond du Nord à travers les Gaules, l'Italie, jusqu'à Rome inclusivement, par Attila et Genseric, et quel devait être l'état de la civilisation, des

sciences, des arts, du bien-être public, après le parcours quatre fois répété de ces masses rugissantes de barbares.

Martianus Capella, écrivain latin, né l'an 490 avant J.-C. ou, selon ce qui paraît bien plus vraisemblable, dans le huitième siècle de l'ère chrétienne, à Madaure en Afrique, d'autres disent à Carthage, où il fut depuis proconsul, est indiqué dans l'ouvrage où j'ai rencontré son nom, et, par je ne sais quelle inconcevable erreur de date, comme vivant à Rome au temps de saint Léon. Quoiqu'il en puisse être de l'époque précise de sa naissance, un de ses ouvrages traite exclusivement de la musique; le premier, il classa au nombre de sept les arts qu'il nomme libéraux et qui sont, selon lui: la *grammaire*, la *dialectique*, la *rhétorique*, la *géométrie*, l'*arithmétique*, l'*astronomie*, et la *musique*. Il est le premier qui ait donné le nom de *ton* à ce que l'on appelait auparavant *mode* dans la musique d'église. On s'occupait déjà sérieusement de musique dès le commencement de ce siècle, car un certain *Mucianus* (qui ne saurait être le *Mucianus*, général et favori de l'empereur Vespasien, et consul l'an 52 de J.-C.), sur lequel je n'ai rien pu savoir de plus particulier, traduisit dans ce temps, du grec en latin, un ouvrage d'un auteur nommé *Gaudence* (peut-être *saint Gaudence*, évêque de *Brixia* ou *Brexia*, en Italie, qui mourut en 410, et que l'on a fait, contre toute raison, *contemporain* ou *prédécesseur* de *Claude-Ptolomée*, l'astronome, qui vivait l'an 135 de notre ère), lequel traite de la musique. Un autre auteur nommé *Lucius* ou *Julius Apuléïus*, ou *Apulée*, né en Afrique, à Madaure, vers le milieu du deuxième siècle de J.-C., était venu se fixer à Rome, et avait aussi écrit sur la musique; mais ses écrits ont été perdus.

Le successeur de saint Léon fut *saint Hilaire*, décédé en 468. Il était né en Sardaigne.

Saint Simplicius remplaça saint Hilaire, et mourut en 483, laissant les affaires de l'Eglise excessivement embrouillées.

Félix III prit la place de Simplicius, et la quitta en 492, qu'il cessa de vivre. C'est lui qui rejeta l'édit d'union entre l'Eglise grecque et l'Eglise latine, que Simplicius avait eu beaucoup de peine à obtenir de *Zénon*, empereur de Constantinople. Le politique et rusé Félix

calcula que, s'il acceptait cet édit, il resterait soumis au gouvernement d'Orient, et ne serait plus qu'un simple évêque subordonné au souverain; son orgueil, son amour pour le pouvoir souverain, indépendant, en un mot, lui fit rompre toutes les négociations touchant cette affaire. Il fit condamner plusieurs hérétiques: c'est tout ce qu'on sait sur ce pontife ambitieux, intolérant et turbulent. Il était né à Rome.

A Félix III succéda *Gélase*: celui-ci mourut en 496. Auteur d'un traité contre *Entychès* et *Nestorius*, tous deux chefs de nouvelles sectes, il fut aussi peu tolérant pour les divergences d'opinions religieuses que l'avaient été ses prédécesseurs.

Le successeur de Gélase fut *Anastase II*, qui mourut en 498. Il plaida auprès de l'empereur grec Anastase Ier en faveur de la religion chrétienne, qui n'était point encore *catholique*, c'est-à-dire *universelle*. Il écrivit aussi à *Clovis* pour le féliciter sur sa *conversion*, bien qu'il eut battu les légions romaines commandées par *Syagrius*, et enlevé la Gaule à l'empire romain.

Symmaque, mort en 514, succéda à Gélase; il était originaire de Sardaigne. Dans ce temps, il y eut un anti-pape nommé *Laurent*, qui fut consacré dans l'église de Sainte-Marie le même jour que Symmaque le fut lui même dans la basilique de Constantin: ces deux églises sont dans l'enceinte des murs actuels de Rome, lesquels furent rebâtis par *Bélisaire*. *Théodoric* fut pris pour arbitre entre les deux prétendants, et se prononça en faveur de Symmaque. Laurent se retira à Nocera dont il fut évêque; il s'était éloigné sans résistance, et revint cependant quelque temps après, secrètement sollicité par deux patriciens, nommés *Probus* et *Festus;* ils accusèrent Symmaque de grands crimes; mais il fut absout par le concile de Palma, et une seconde fois par le concile tenu à Rome l'an 503.

En résumé, le cinquième siècle, qui entendit les derniers soupirs du grand empire romain, nous présente encore, y compris *Honorius*, mort en 408, neuf empereurs de Rome, sans compter *huit empereurs byzantins*, ou de Constantinople, à partir de Constantin, lequel fut le premier. L'Eglise fut gouvernée pendant ce siècle par *quatorze*

papes, depuis saint Anastase, décédé l'an 401, jusqu'à l'anti-pape Laurent: c'était déjà le quatrième.

Nous arrivons à une époque plus intéressante pour nous, celle du règne de *Clovis*, roi des Francs, et des Gaules affranchies de la puissance romaine, en 486. Déjà *Pharamond*, duc des Francs, était parvenu, malgré les efforts des Romains, à s'établir de ce côté-ci du Rhin sur les terres des Gaulois; *Clodion* son fils, *Mérovée* et *Childéric* sont donc mis « à la tête des rois de la première race; « mais nous connaissons si peu d'événements de leurs règnes que « nous commencerons cette suite chronologique par Clovis, qui « peut être regardé comme le véritable fondateur de la monarchie. » (Voy. *l'Abrég. chronol. de l'Hist. de Franc.* par le présid. *Hénault.*) Néanmoins *Clovis* n'est que le cinquième roi de cette race, puisque « ce peuple y avait eu (dans les Gaules) dès l'an 287, un établisse- « ment qui lui fut confirmé par l'empereur Julien, et qui devint fixe « sous Clodion, vers 438, après l'expédition qui assura à ce prince « la possession de Cambrai et du pays voisin jusqu'à la Somme. » (Voy. *id.*) Les *Bourguignons* et les *Visigoths* avaient déjà enlevé aux Romains quelques parties de la Gaule; Clovis, à 19 ans, entreprit de leur ravir le reste; il attaqua près de Soissons, et battit leur général *Syagrius*, qu'il prit et fit décapiter: dès ce moment il fonda définitivement le royaume de France. *Gondebaud*, roi des Bourguignons, avait une nièce nommée *Clotilde*, qu'il donna à *Clovis* pour s'en faire un allié; mais ce dernier, malgré cette union, ne tarda pas à s'emparer de la Gaule entière, après avoir battu le roi bourguignon *Gondebaud*, et tué de sa main *Alaric*, roi des *Visigoths*, dans une grande bataille livrée à *Vouillé*, près de *Poitiers*.

Les Gaulois ne souhaitaient rien tant que d'être délivrés de la puissance des Romains; Clovis réussit à les affranchir: ils l'adoptèrent comme leur libérateur. L'aventure du vase de l'église de Reims, reclamé par saint Rémi, évêque de cette ville, prouve que déjà il y avait dans les Gaules des églises riches, des évêques et des saints; on chantait dans ces églises, cela est probable, mais le bruit des armes empêchait d'entendre ces chants qu'il étouffait. Clovis,

aussi adroit politique que brave soldat, quoique barbare (l'intérêt éclaire toujours les plus ignorants!), Clovis avait épousé Clotilde de Bourgogne, bien qu'elle fut chrétienne; dirigé par les mêmes nécessités, les mêmes calculs, il se fit chrétien à son tour, non par dévotion, mais par politique. Trouvant le christianisme en faveur dans un pays qu'il venait de conquérir et qu'il désirait garder, il jugea prudent de ne pas heurter les opinions nouvellement reçues; il pensa sagement qu'un royaume comme la Gaule valait bien une hostie: de même que, plus tard, Henri IV reconnut que Paris valait bien une messe. Clovis caressa gracieusement les évêques, le clergé, qu'il dota et enrichit, parce qu'il comprit que, par eux, il dominerait tout le reste: cette *politique profonde* n'est pas nouvelle, comme on le voit.

La *Bataille de Tolbiac,* près de Cologne, livrée aux Allemands, venus dans le but de le dépouiller, comme lui même avait dépouillé les Romains, prouve invinciblement ce que j'ai avancé. L'armée de Clovis était composée en grande partie de nouveaux chrétiens: Clovis craignit un instant de perdre la victoire. Les Allemands étaient intrépides; le nouveau souverain des Gaules, voulant électriser ses soldats, promit de se faire chrétien s'il avait l'avantage; cette promesse redoubla l'ardeur de ses troupes qui hachèrent les Allemands en pièces. Clovis fut, peu de temps après, *baptisé par saint Remi.* Cette cérémonie qui mettait le sceau à sa conversion eut lieu en 496. Ainsi qu'à celle de son mariage et de son inauguration au pouvoir, il y eut des chants, des actions de grâce, de la musique, des solennités religieuses, cela dût être ainsi, bien que l'histoire ne nous en dise rien.

Les *Goths d'Italie,* gouvernés par *Théodoric,* homme de mérite, de tête et de cœur, vivaient sous un ciel plus doux, plus favorable, et se trouvaient, par une inversion remarquable, par l'opposé de ce qui était arrivé aux Romains dans les Gaules, en contact avec des peuples policés, amoureux des arts où ils avaient excellé: et ils se le rappelaient encore; les Goths de Théodoric, dis-je, prirent les mœurs, les goûts de ces peuples qu'ils avaient subjugués par les armes, et qui les subjugaient à leur tour par les arts, devenus

étrangers au reste de l'Europe, d'où ils avaient en quelque sorte disparus, épouvantés par les guerres, les massacres religieux et politiques, et les passages successifs des hordes du Nord.

Mais la Gaule respira quelque temps en paix sous le bras vigoureux de Clovis. Ce roi des Francs avait sans doute pris goût aux fêtes dont il avait été l'objet, aux chants qui les avaient accompagnées, car il avait appelé auprès de lui des musiciens. Leur savoir ne le satisfit probablement pas entièrement ; dans un traité conclu par lui avec le roi des Goths, il fit insérer cette condition qu'il lui serait envoyé un musicien habile à corriger le chant français, c'est-à-dire le plain-chant, ainsi qu'un joueur de luth. Théodoric, pour lui complaire, lui envoya le chantre *Acorède,* accompagné d'un fameux joueur de luth. Tous deux avaient été choisis par *Boëce,* romain de naissance, savant distingué, deux fois consul, ministre et favori de Théodoric, qui l'exila d'abord pour se débarasser de ses courageuses remontrances touchant ses cruautés, et qu'il fit ensuite mourir après une longue captivité. Les prêtres et les chantres de Clovis profitèrent des conseils qui leur furent donnés, leur chant devint plus doux et plus agréable. Ayant appris aussi à jouer de quelques instruments, Clovis les employa alors d'une manière fixe au service divin, et depuis cet usage s'est constamment conservé à la cour des rois de France jusqu'en 1830. Le *plain-chant,* ou chant romain, fut introduit en Angleterre vers 590 par le moine *Augustin,* que saint Grégoire y envoya. Il fut ensuite porté en Allemagne par *saint Boniface* de Mayence, que l'on regarde comme le patron de ce pays.

Le goût particulier de ces différents peuples ne tarda pas à l'altérer. Les évêques se mêlèrent de corriger le chant français des églises, et le rendirent ce qu'il est encore aujourd'hui, insignifiant, traînant et fort maussade. Clovis mourut en 511, laissant son royaume en partage à ses quatre fils *Thiéry Ier, Clodomir, Childebert Ier* et *Clotaire Ier*.

CHAPITRE X.

SIXIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Après avoir passé en revue la Grèce, l'empire romain, ses empereurs, ses diverses vicissitudes pendant un espace de 526 ans à peu près, nous voici arrivés à l'époque importante de la monarchie française sur laquelle doit désormais se diriger tout notre intérêt et toutes nos recherches.

Je dirai succinctement quelques mots sur les évêques de Rome, intronisés pendant ce siècle sur la chaire de saint Pierre, pour ne point rompre la chaîne historique des hommes et des choses qui peuvent avoir eu, de près ou de loin, quelque relation avec l'objet principal de ce livre, et l'on conviendra, peut-être avant la fin de ce chapitre, que ce n'est pas sans cause que j'en ai agi ainsi, et qu'alors j'ai eu raison de m'arrêter, après toutefois y avoir mûrement réfléchi, à cette détermination.

Symmaque, on se le rappelle, gouvernait l'Eglise à la fin du cinquième siècle, et ne mourut qu'en l'année 514.

Hormidas (j'ai déjà précédemment cité ce nom) succéda à Symmaque, et mourut à son tour en 523. Il fut fort ardent contre la secte des *Eutichéens*.

Jean Ier, mort en 526, avait remplacé Hormidas; il était né en Toscane. N'ayant pu obtenir de *Justin*, empereur de Constantinople, la révocation des édits contre les Ariens, que Théodoric l'avait chargé de solliciter, il mourut en prison. Ceci démontre que la rancune des princes n'est pas toujours parfaitement logique, et que l'exercice de leur justice n'est pas non plus toujours parfaitement raisonnable.

Félix IV prit la place de Jean, que la mort le contraignit à quitter

l'an 530. Né à Bénévent, il administra, dit-on, l'Eglise avec beaucoup de sagesse.

Boniface II apparut après Félix IV, et mourut en 532. il était romain de naissance; par une singulière prétention, il voulut choisir lui-même son successeur, mais il ne put y parvenir; on lui opposa un anti-pape, nommé *Dioscore,* qui était le cinquième, et qui cessa de vivre fort peu de temps après.

Jean II prit le siége, devenu vacant par la mort de Boniface II, et le quitta à son tour par la même raison que son devancier, en 535: il était né à Rome, où on lui donnait le surnom de *Mercure:* on ne dit pas pourquoi. C'est lui qui condamna le patriarche de Constantinople parce qu'il avait embrassé les opinions d'Arius. Et de quel droit le condamna-t-il? c'est ce qu'on ne nous dit pas non plus. Jean II fit une chose sage en défendant de faire aucun don, aucune promesse, pour obtenir un évêché.

Agapet prit ensuite possession de ce poste qui devenait chaque jour plus éminent, plus convoité, et mourut en 536. L'empereur Justinien, qui voulait apparemment l'unité de l'administration de l'Eglise comme l'unité de l'administration de l'état, prétendit soumettre Agapet au patriarche de Constantinople; Agapet résista vigoureusement, ne se soumit pas, et mourut fort pauvre.

Sylvère succéda à Agapet, et mourut en 538.

Virgile, qui mourut en 555, succéda à Sylvère.

Pélasge Ier remplaça Virgile, et mourut en 560; il était né à Rome. L'église nommée Saint-Philippe-et-Saint-Jacques fut commencée par lui et terminée par Jean III. On assure que Jean II a écrit quelques épîtres.

Jean III fut son successeur, et cessa de vivre en 573. On le surnommait *Catellin:* ce surnom n'est pas expliqué. Jean III gouverna, dit-on, avec beaucoup de modération.

Benoit Ier prit sa place, et la quitta à sa mort arrivée en 578. On prétend que, né à Rome, son véritable nom était *Bonose.* Ce pontife déploya une noble et généreuse charité envers le peuple pendant une terrible famine survenue en même temps que les Lombards désolaient le pays.

Pélasge II, né aussi à Rome, succéda à Benoit Ier. Vainement il voulut ramener à l'unité de croyance plusieurs évêques d'Italie qui s'en étaient écartés. Il fit de son palais un hospice pour les pauvres vieillards, et fit rebâtir celui de Saint-Jean-de-Latran. Ce digne évêque mourut en 590.

Pélasge II eut pour successeur saint *Grégoire* surnommé le Grand, lequel mourut en 604. Il naquit à Rome, et était fils du sénateur Gordianus. Les invasions des Lombards ayant contraint les *exarques,* ou gouverneurs de l'Italie pour l'empereur de Constantinople, à se renfermer dans Ravenne, saint Grégoire se vit obligé de prendre les rênes du gouvernement, et de s'occuper de la défense militaire du pays; il sut faire la guerre et la paix. C'était peu que d'avoir à combattre le mauvais vouloir de l'empereur d'Orient, *Maurice,* qui régnait alors, il fallut encore qu'il luttât avec une égale énergie contre les ennemis du dehors, les hérésies, l'ignorance et la corruption du clergé italien: son habileté triompha presque partout; il mourut dans la soixante-deuxième année de son âge. J'aurai plus d'une fois occasion de mentionner cet illustre personnage dans le cours de ce livre, et l'on ne s'en étonnera pas, je pense, puisque c'est à lui que l'on doit la constitution donnée aux matériaux amassés par saint Ambroise, auxquels il joignit tous ceux qu'il put recueillir lui-même, tels que cantiques, hymnes grecs ou latins, dont il s'appliqua à indiquer la mélodie par des signes qui pussent les rappeler à la mémoire. De tous ces éléments, il composa son *Antiphonaire,* ou recueil de tout ce qui devait désormais concourir au service divin. Il faisait enseigner à de pauvres enfants, ou à des orphelins, ces mélodies qui prirent dès lors le nom de *chant grégorien:* plus tard, ils furent chargés du soin de les propager et de seconder leurs maîtres, que saint Grégoire avait dû, en quelque sorte, instruire et former lui-même. C'est à lui qu'est dûe la substitution, encore admise et pratiquée de nos jours, des sept premières lettres de l'alphabet latin *A, B, C, D, E, F, G* aux nombreux signes grecs, pour exprimer les divers degrés diatoniques de l'échelle des sons *la, si, ut, ré, mi, fa, sol.* Ces détails pourront être reproduits ailleurs, selon l'opportunité; mais il était nécessaire de

fixer d'abord l'attention du lecteur sur ce personnage qui caractérise à lui seul le sixième siècle sous le point de vue musical, comme sous les rapports historique et politique. Les divers emprunts faits à la musique des anciens par saint Ambroise et saint Grégoire, qui prirent le soin de les organiser en corps de doctrine, se trouvent donc ainsi authentiquement constatés, et à l'abri désormais de toute contestation.

De Symmaque, élu en 498 évêque de Rome, et qui ne mourut qu'en 514, jusqu'à saint Grégoire qui succéda à Pelasge II en 590, et ne cessa de vivre qu'en 604, Rome a vu, pendant ce siècle, *quatorze papes* et *un anti-pape:* voilà l'état de l'église au sixième siècle.

Je n'ai rien recueilli d'important, ou d'utile à dire ici, sur la situation des Gaulois, ou Francs, que j'appellerai désormais du nom de *Français,* qui leur est devenu commun. Ce siècle, à peu près rempli par les fils et petit fils de Clovis, parmi lesquels je mentionne, comme point d'histoire seulement, *Dagobert Ier*, fondateur de l'abbaye de Saint-Denis, en 630, ce siècle monarchique ne présente qu'une longue et fatigante suite de crimes, de meurtres, d'imprudentes condescendances, de fondations de monastères, de folles et ruineuses largesses aux évêques, aux églises, d'usurpations de bien d'autrui par la captation, la violence ou la trahison, d'affranchissement de tout impôt à des villes entières en faveur de tel ou tel saint, comme à Tours, par exemple, à cause de *saint Martin.* Ces affranchissements accordés sans raison valable aux importunités d'un clergé avide, hautain, étaient aussi impolitiques que dépourvus de discernement, et n'obtenaient aucune concession de son égoïsme; un seul trait le prouve, et c'est la réponse audacieuse faite à Clotaire, qui demandait au clergé un secours d'argent, par *Injuriosus* de Tours: « Si vous enlevez ce qui est à Dieu, dit-il à « Clotaire Ier, Dieu vous enlevera bientôt votre royaume. » (Voy. l'*Hist. de France,* t. I, abbé Millot.) Oser appeler *le bien de Dieu* ce qui n'était que le résultat de la prodigue et aveugle politique des rois!... Qu'espérer pour la civilisation, les lumières, les arts, dans un pareil chaos? rien. Toute la politique de ces temps de barbarie consistait à inféoder au prince qui régnait le plus grand nombre possible

de créatures, et quand le pouvoir avait acheté un évêque, c'était comme s'il avait acheté corps et âme une province entière. Le clergé possédant une immense quantité de terres, de châteaux, de monastères, d'abbayes, d'immunités, et même d'impunités qu'il tenait de la libéralité irréfléchie des souverains, disposait à son gré des peuples dont la superstitieuse ignorance et la grossière intelligence les plaçaient à peine au-dessus du niveau des brutes.

Toutefois rien n'est indifférent en matière de recherches, lorsqu'on écrit pour le bien ou pour la gloire d'un art quelconque. Il faut interroger courageusement toutes les pages de l'histoire, et y recueillir avec soin le moindre renseignement, la plus légère circonstance, qui peut le frapper d'un nouveau jour, le rattacher à des époques où l'on pourrait craindre qu'il n'existât plus, ou à des lieux où l'on pouvait le croire méconnu et méprisé. J'ai dit, et je persévérerai à en offrir les preuves chaque fois qu'elles se présenteront à moi, j'ai dit qu'un grand nombre de personnes éminentes avaient étudié, pratiqué et honoré la musique, et que leur gravité, leur prépondérance dans le monde avait répandu sur cet art une partie de la considération dont elles jouissaient; après tant de noms antiques illustres déjà inscrits dans ce livre; vient naturellement se placer celui de l'empereur *Justinien,* né à Ochrida en Bulgarie, au commencement du sixième siècle. L'auteur du recueil des lois romaines connu sous le nom de *code de Justinien,* le souverain de Constantinople était très bon musicien, et composa même la musique d'un hymne sur la divinité de Jésus, que l'on chante encore dans l'église grecque.

Peu de personnes, peut-être, savent qu'il existe de nombreuses différences entre les usages de l'Eglise grecque et ceux de l'Eglise latine; dans la première, par exemple, la Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras, tandis que, suivant le style des Latins, la Vierge tient Jésus sur ses genoux: soit en peinture, soit en marbre, ou *marmaron,* comme l'appelaient les Grecs, les artistes se sont toujours scrupuleusement soumis à cette distinction.

Après les rois, à cette époque si loin de nous, les évêques se croyaient les personnages les plus importants de l'état, s'ils ne se

croyaient même au fond de l'âme supérieurs à celui qui portait la couronne, depuis que l'imprudente faiblesse de l'un de ces rois avait *reconnu* tenir d'eux la dignité de souverain, et qu'ils se furent par suite arrogé l'étrange *droit* de la lui retirer. Paris, au sixième siècle, eut un évêque nommé *saint Germain*, né à Autun, qui exerçait une grande influence, dont il était redevable à ses lumières et à ses vertus. Cet évêque était zélé partisan et protecteur du chant d'église. Il mourut en 576, âgé de quatre-vingts ans. Le chant, comme cela est reconnu de temps immémorial, est l'émission soutenue et appréciable de la voix parlante. Depuis Orphée jusqu'au Tasse, que chantent encore les gondoliers vénitiens et les matelots napolitains, toutes les poésies sacrées ou profanes furent chantées. Mais le chant a subi d'immenses changements depuis Orphée jusqu'à nos jours. Parmi les diverses espèces de chants successivement mises en pratique, et qui, sans être *antiques*, n'en sont pas moins fort anciennes, il en est une, que l'on croit, je ne sais sur quel fondement, avoir été imaginée dans ce sixième siècle, où il y avait déjà beaucoup plus de couvents que de châteaux; quoiqu'il en soit, sa singularité mérite une mention. Ce chant ne roulait que sur deux degrés, ou deux sons, ou deux notes, ce qui est synonyme: comme par exemple *mi, fa, mi, fa*, *mi, fa, mi,* et n'embrassait conséquemment qu'un seul intervalle de seconde: on appelait cela *chanter en ison*. Quelques ordres de moines n'eurent pas d'autre chant que cette égale et monotone psalmodie, qui a dû longtemps être traditionnelle avant d'être écrite. Cependant on savait écrire en France à cette époque, puisqu'il est dit quelque part que l'usage d'*écrire* avec des *plumes* d'oies, de paon, de cigne, etc., remonte à la fin du cinquième siècle, ou au commencement du sixième. Néanmoins, au septième siècle, on se servait encore pour écrire de la canne, ou roseau. Au neuvième siècle, les plumes avaient fait totalement disparaître la canne ou *calamus;* d'où il est naturel de conclure qu'il y avait depuis longtemps de l'*encre* et du *papier,* ou au moins du *parchemin,* ce que nulle part on ne prend la peine de nous apprendre. C'est une grave erreur commise par les peintres, on me pardonnera cette remarque critique, que de représenter les quatre évangélistes et les premiers

pères de l'Eglise écrivant avec une *plume;* pour tous ceux au moins qui sont antérieurs à la seconde moitié du cinquième siècle.

Je termine sans beaucoup de regrets l'exploration de ce sixième siècle, qui n'est pas absolument stérile, puisque les grandes figures de Clovis et de saint Grégoire y occupent une place très importante, je n'ai, sur le fait de la musique, rien de plus instructif à apprendre au lecteur.

CHAPITRE XI.

SEPTIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Le sixième siècle finit par la mort de *Frédégonde,* reine de France, femme de Chilpéric Ier. Cette femme délivra la terre de sa présence l'an 597. Le septième siècle commence sous les auspices de *Brunehaut,* fille d'Atanalgide, roi d'Espagne, femme de Sigebert, l'un des quatre fils de Clotaire Ier, quatrième fils lui-même de Clovis. Enfin, l'an 613, l'humanité fut vengée par le supplice de cette seconde furie échappée de l'enfer pour désoler la France, triste fin d'un siècle à peu près perdu pour les arts et la civilisation; plus triste commencement d'un siècle encore plus pauvre, encore plus déplorable que le précédent.

Saint Grégoire, dont il a été longuement parlé dans le chapitre précédent, gouverna pendant quatre ans encore l'état et l'Eglise qu'il avait si vaillamment défendus. Autant par l'effet de son habileté, qui sut profiter des circonstances, que par les orages suscités en Italie par les Lombards; il accrut considérablement la puissance des papes. Dès cette époque, ils visèrent constamment et marchèrent presque la tête levée à la souveraineté temporelle absolue et indépendante.

Sabinien succéda à saint Grégoire et termina son règne de deux ans l'an 606. Dans un moment de disette, il fit ouvrir les greniers de l'église au peuple, mais il taxa le blé à un prix exhorbitant, ce qui fit hautement murmurer le peuple indigné de cette fiscalité; c'est probablement ce qui donna lieu à cette raillerie satyrique et populaire, devenue proverbiable en Italie par la transmission orale de génération en génération, et qui est parvenu jusqu'à moi : *O Madona! quanto eccelentissimo è il cuore del papo Sabinieneo! quando fà indurir dell'ova, ai poveri regala'l brodo;* ce qui veut dire: O Vierge Marie! l'excellent cœur que celui du pape Sabinien! quand il fait durcir des œufs, il donne le bouillon aux pauvres.

Boniface III succéda à Sabinien, et n'administra l'Eglise qu'un an environ: il mourut en 607. Boniface était né à Rome; c'est lui qui obtint de l'empereur d'Orient *Phocas* que le titre d'*évêque universel* ne serait désormais donné qu'au seul évêque de Rome. Il était profondément jaloux de la renommée de saint Grégoire, et voulait faire brûler ses écrits; heureusement il n'en eut pas le temps. L'usage des *cloches* remonte à cette époque; ce pape ordonna que le peuple serait appelé à la prière et au service divin par une cloche, qui n'était alors qu'une grosse sonnette, laquelle serait placée dans une petite niche située au-dessus de la porte de chaque église. Voilà l'origine des cloches de toutes grosseurs, des carillons inventés postérieurement par les Allemands, ainsi que les horloges à sonneries. Ce fut par Jean XV, pape en 986, que fut établi l'usage de bénir les cloches.

Saint Boniface IV succéda à Boniface III, et mourut en 615. Il était fils d'un médecin de Valéria. Les arts lui doivent une bien vive reconnaissance; c'est lui qui eut l'ingénieuse idée de dédier à tous les martyrs le panthéon qu'Agrippa, né l'an de Rome 690, désigné pour succéder à Auguste, avait fait construire en l'honneur des douze grands dieux; par ce moyen, il réussit à le soustraire aux fureurs destructrices, dévotes et vandaliques de son époque.

*Dieudonné I*er, évêque sage et vertueux, succéda à Boniface IV, et mourut la même année, c'est à dire en 615.

Boniface V jouit plus longtemps de sa succession, car il ne mourut qu'en 624. C'est sous le pontificat de ce pape, napolitain de nais-

sance, que fut créé ce droit formidable, ce droit monstrueux, justement aboli depuis longtemps, et qui ne se retrouve heureusement nulle part; je veux parler du dangereux *droit d'asile dans les églises,* droit qui s'étendit bientôt à certains monastères, à certains palais, à certaines terres; droit qui soustrayait arbitrairement tous les genres de criminels à l'action de la justice, qui ne pouvait plus les atteindre dès qu'ils avaient touché du pied ces asiles prétendus sacrés et inviolables, et toujours saints : quiconque eût osé porter la main sur un assassin refugié dans l'un de ces *asiles* eût été frappé de malédiction et lapidé par le peuple. Malgré tout ce que ce droit avait à la fois d'absurde et de révoltant, il fut opiniâtrement défendu par Boniface V. Ceci me rappele une anecdote, qui servira du moins à en caractériser le côté ridicule. Les femmes d'une certaine classe n'ont pas à Rome et en Italie la liberté de se promener le soir comme à Paris; un jour que, pour quelque tapage nocturne, on avait résolu de faire dans la nuit suivante de nombreuses arrestations, quelqu'un de la police prévint l'une d'elles, car ces *dames* ont toujours des amis partout! Aussitôt l'alarme fut donnée, et, avant l'heure indiquée pour se saisir d'elles, toutes se réfugièrent au palais Poniatowski, situé dans l'un des beaux quartiers de Rome, et qui était en possession de ce *droit;* là elles réclamèrent *asile* et du pain. Il fallut aller réveiller le prince, vieillard vénérable de soixante-dix ans, et l'avertir de ce qui se passait. Il se leva en toute hâte, leur fit donner des aliments, et courut chez le sénateur conter l'aventure et faire révoquer l'ordre d'arrestation, trop heureux de pouvoir les renvoyer chacune chez elle, et de se délivrer des marques non équivoque de leur gratitude. Ce fait eut lieu, je crois, en 1809.

Honorius Ier prit la place de Boniface V, et mourut en 638. Fils du consul Pétrone, et originaire de Campanie, il fut anathématisé par le concile tenu à Constantinople en 680, comme ayant été *monotheliste,* c'est-à-dire ne croyant qu'à un *seul* dieu. Les jésuites ont fait son apologie, bien qu'il paraisse qu'il niait la Trinité.

Séverin, mort en 640, parvint au pontificat, qu'il perdit bientôt, puisque la mort l'enleva la même année: il ne régna que deux mois et quatre jours, après une vacance de près de vingt mois dont on

n'explique pas la cause : Séverin était, dit-on, très vertueux.

Jean IV, né à Salone en Dalmatie, prit la place de Séverin, et ne la garda que peu de temps, puisqu'il mourut en 642. De grandes sommes furent dépensées par lui pour racheter des captifs : ces actions honorent sa mémoire.

Théodore, né à Jérusalem, fils d'un évêque du même nom, et grec d'origine, fut élu après Jean IV et mourut en 649. Je ne m'explique pas comment il pouvait être à la fois né à Jérusalem et grec en même temps ; selon toutes les règles du bon sens, c'est le lieu de la naissance qui décide la nationalité, et Jérusalem, ville de Judée, en Asie, n'était point grecque. Théodore, au demeurant, grec ou judéen, fut fort ardent contre les hérétiques.

Saint Martin Ier prit possession du trône apostolique après Théodore, et mourut en 655. Il s'avisa de se révolter contre son souverain, l'empereur Constance, qui en fut tellement irrité, qu'il le fit condamner à Constantinople, le fit enlever ensuite et conduire à Cherson, en Tauride, ou il mourut en exil.

Eugène Ier lui succéda, et mourut en 657 ; il était romain de naissance. Son zèle s'épuisa en vains efforts contre les hérétiques, dont le nombre angmentait chaque jour.

Au milieu de ces discordes sans cesse renaissantes, *Vitalien* remplaça Eugène, et mourut en 672 : Il était né à Signa, dans la Campanie. Il sut maintenir avec une grande fermeté la discipline ecclésiastique, chose qui ne fut jamais facile. On prétend qu'il était bon musicien, qu'il chantait fort bien, et qu'il introduisit dans les églises le chant à plusieurs voix concertantes ; mais cette innovation, dont le lieu positif, l'auteur, l'époque sont parfaitement inconnus, et dont il ne resta après lui aucune trace, ne mérite pas la moindre croyance.

Dieudonné II régna après Vitalien, et cessa de vivre en 676.

Donnus Ier prit la place de Dieudonné, et l'occupa jusqu'à sa mort arrivée l'an 679. C'est lui qui fit paver en marbre la cour de l'église Saint-Pierre, et réparer les monuments publics ; les choses utiles qu'il fit recommandent son nom à la reconnaissance publique.

Saint Agathon succéda à Donnus Ier, et mourut en 682. Le premier

il s'affranchit du tribut que chaque évêque de Rome payait à l'empereur au jour de son élection. Le système d'indépendance, comme on voit, marchait à son but avec une rare patience et une égale persévérance. C'est, au surplus, le seul titre de saint Agathon à une mention historique.

A cet évêque, si utile à la cause de la puissance sacerdotale, succéda *Léon II,* homme fort instruit, éloquent, né eu Sicile, et qui mourut en 683. Il défendit avec vigueur, contre l'*exarque* de Ravenne, la portion de pouvoir et d'indépendance acquise au siége de l'évêque romain dès le temps de saint Grégoire, et fortifiée, étendue dans l'ombre et le silence par ses successeurs. Léon II était bon musicien; il perfectionna le chant de l'église et composa même plusieurs hymnes sacrés. Son mérite, ses vertus, ses bienfaits lui méritèrent les regrets du peuple romain. Un auteur a avancé quelque part que Vitalien avait établi les orgues dans les églises dès l'an 660, mais aucun de ses survivants n'en fait mention, et d'ailleurs il est certain que l'orgue ne fut connu en Europe qu'en 757. Les chrétiens étaient dans l'usage depuis fort longtemps de s'assembler dans les églises, la nuit qui suivait chaque veille de fête, pour chanter des cantiques; mais comme ils avaient abusé de la manière la plus scandaleuse de ces assemblées nocturnes, elles furent toutes supprimées, à l'exception de celle de la veille de Noël, par le pape saint Damase, qui mourut en 384. Ainsi donc, avant comme après lui, jusqu'à la seconde moitié du huitième siècle, on chanta des cantiques, des hymnes dans les églises, cela est vrai, mais sans accompagnement, ou du moins et bien certainement sans orgues.

Saint Benoît II prit, après Léon II, le gouvernail des affaires de l'Eglise, et les administra jusqu'en 685, qu'il mourut.

Saint Jean V fut élu après lui, et ne conserva le pouvoir que peu de temps; il mourut en 686. C'etait un homme prudent, zèlé et savant; il naquit à Antioche. Après sa mort, il y eut quelques troubles dans l'Eglise; deux anti-papes, *Pierre* et *Théodore,* se disputèrent le pouvoir; il en résulta une vacance qui fut bientôt terminée par l'élection de *Conon*, qui mourut en 687. C'était un

vieillard doux, paisible, originaire de Thrace, s'occupant peu des affaires auxquelles il paraîtrait qu'il ne s'entendait pas beaucoup.

Saint Sergius Ier le remplaça, et vint clore le septième siècle, puisqu'il ne cessa d'exister qu'en 701. Depuis saint Grégoire, dont la longue carrière se termina l'an 604, jusqu'à saint Sergius Ier qui finit la sienne, comme je viens de le dire, ce siècle a vu arriver sur la chaire apostolique vingt-un papes et deux anti-papes : ce nombre est prodigieux. Sergius était né à Palerme en Sicile; des persécutions dirigées contre lui le tinrent éloigné de son siége pendant sept ans. Il paraît que c'est à son retour qu'il institua l'usage des processions les jours de la Présentation et de l'Assomption; je ne discuterai point ici sur les avantages et les inconvénients de ces processions qui pouvaient avoir, dans leur temps, leur utilité; toutefois cette utilité, de nos jours, est assez difficile à comprendre et à expliquer. C'est aussi à Sergius que l'on doit la coutume de chanter l'*Agnus Dei* au moment de la consécration.

Je n'ai rien omis de tout ce qu'une investigation aussi patiente que laborieuse a pu me fournir de renseignement sur l'état des choses, de tous les côtés où je pouvais espérer de rencontrer quelque lumière, et la sécheresse même des résultats prouvera suffisamment, je le pense, que c'est au seul malheur des temps qu'il faut s'en prendre du triste passage fait à travers ce siècle, entièrement perdu pour les arts et le bonheur de l'humanité; ce siècle, plus ignorant, plus superstitieux, plus sombre encore sous les rapports politiques et nationaux que nul sous le rapport artistique.

En effet, de l'atroce supplice de Brunehaut, attachée, dit-on, par les pieds à la queue d'un cheval fougueux, et traînée en cet état dans la campagne par ce terrible animal jusqu'à ce qu'elle eut rendu le dernier soupir, depuis cet acte de féroce justice, qui date de l'an 613, nous avons parcouru de sinistres années, et nous sommes arrivés à *Pépin,* maire du palais, sous le fantôme de roi *Thierry,* qui termine à peu près le septième siècle. C'est à l'histoire politique qu'il faut aller demander les instructions spéciales qu'elle seule peut fournir sur des faits dont le récit et la discussion ne sont pas de

mon ressort, que je ne saurais promettre ni accomplir convenablement, et qui d'ailleurs occuperaient dans ce livre une place tout-à-fait insolite. Il est déjà si dangereux de parler de ce qu'on sait à peu près, qu'il serait d'une témérité condamnable et inopportune à la fois de se permettre d'élever la voix sur des matières aussi graves, et sur lesquelles malheureusement tant de célèbres écrivains sont souvent si peu d'accord : par prudence, comme par nécessité, je m'abstiens totalement.

CHAPITRE XII.

HUITIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

On ne s'attendra pas, sans doute, à des récits instructifs ou amusants sur le siècle qui vit gémir et s'abrutir la France sous le règne honteux des *rois fainéants :* peu s'en est fallu que, de dégoût, je ne passasse outre jusqu'au onzième siècle, laissant à d'autres le soin de remuer, de fouiller ce chaos de trois cents ans de triste mémoire. J'ai repris la plume cependant, soutenu, encouragé par cette pensée qu'abstratiou faite de l'ennui que je devais nécessairement produire, on me tiendrait peut-être quelque compte de celui qu'a dû me causer, sans beaucoup de profit à la vérité, le désir de ne point rompre l'unité et la liaison indispensable dans toute conception d'une certaine étendue. J'ai donc rappelé mon zèle qui menaçait de se lasser, et je poursuis ma tâche, que j'abrégerai certainement quand cela me sera possible, et au grand contentement du lecteur probablement, mais jamais aux dépens d'une réflexion, d'un renseigne-

ment utile, ou d'une question dont la solution me paraîtra intéresser les progrès du jugement en matière d'arts.

De *saint Sergius Ier*, qui mourut en 701, jusqu'à Léon III, lequel termina sa carrière en 816, Rome a vu, pendant le huitième siècle, l'Eglise gouvernée par treize évêques légalement élus et consacrés, un évêque élu et non consacré, et six anti-papes, dont trois à la fois. Le royaume de France compte déjà *vingt-huit rois,* bien qu'il ne date réellement que de Clovis, en 486, jusqu'à *Pépin,* père de *Charlemagne,* et chef de la seconde race dite Carlovingienne.

Je reviens à saint Sergius, que j'ai laissé en possession du pouvoir en 701, lequel eut pour successeur *Théodore* et *Pascal,* tous deux anti-papes, et enfin *Jean VI,* grec de naissance, qui mourut en 706.

Jean VII, grec comme le précédent, parvint ensuite au trône papal, et mourut en 707.

Sisimius, de Syrie, fut élu à la place de Jean VII, et ne fut pape que vingt jours.

Constantin, né dans le même pays, lui succéda, et mourut en 715.

Après lui, *Grégoire II,* né romain, monta sur la chaire de saint Pierre, et mourut en 731. Il fut vivement persécuté par l'empereur Léon, dit l'*Iconoclaste.*

Grégoire III fut son successeur jusqu'en 741, qu'il mourut. Ce dernier était syrien; il fut, ainsi que son prédécesseur, persécuté par l'empereur Léon, et à ce point qu'il fit offrir en secret à *Charles-Martel,* vainqueur alors des Sarrasins, de se soumettre à son autorité afin de secouer le joug de l'Empire, proposition sur laquelle il ne reçut point de réponse positive de la part du prince français, qui, d'ailleurs, mourut la même année que le pape.

A Grégoire III succéda *Zacharie,* né en Grèce, et qui mourut en 752. C'est lui qui commença la bibliothèque du Vatican, devenu depuis si célèbre. L'événement le plus remarquable de son époque est sa réponse aux envoyés de Pépin, qui venaient le consulter sur la situation politique de ce maire du palais de *Childéric III.* « Pour ne « pas renverser l'ordre, leur dit-il, il vaut mieux donner le nom de « roi à celui qui en a le pouvoir,» Cette réponse parut une décision favorable anx désirs de celui qu'elle intéressait.

Etienne II, élu et non consacré, succéda à Zacharie; mais, comme il mourut trois ou quatre jours après son éleetion sans avoir pu être installé, on ne le compte pas parmi les papes.

Etienne II ou III, romain comme le précédent, fut élu immédiatement, et mourut en 757. Menacé par *Astolphe,* roi des Lombards, il fut secouru par Pépin, qui enleva quelques villes à Astolphe, et en fit présent à Etienne : c'est de là que date la puissance *temporelle* des papes, qui n'avaient encore rien possédé en propre avant cette donation.

Paul Ier, frère du précédent, lui succéda, et mourut en 767. Il fut plus renommé par sa piété que par sa prudence.

Après la mort de Paul Ier, le monde fut témoin d'un événement étrange. Trois papes à la fois se disputèrent le pouvoir : *Theophilacte, Constantin* et *Philippe.* On ne sait rien sur le sort du premier; Constantin fut chassé de l'église de Rome, et mourut dans un monastère après qu'on lui eût fait crever les yeux; Philippe avait été tiré d'un couvent par un parti dont le chef était un prêtre nommé *Valdibert;* mais *Etienne III ou IV* l'emporta, et Philippe fut déposé. Etienne mourut en 772 : il était romain de naissance. Constantin, seigneur riche, ambitieux, dont le projet était de s'emparer de la puissance ecclésiastique, dût en grande partie sa condamnation à l'influence exercée par Etienne. Après celui-ci il y eut encore un autre anti-pape du nom de Constantin, mais je n'ai rien à dire sur ce dernier.

Adrien Ier fut élu après Etienne, et conserva le pouvoir jusqu'à sa mort arrivée en 795; il fut protégé par Charlemagne contre *Didier,* roi des Lombards.

Léon III fut le successeur d'Adrien; ce pape termina le huitième siecle et commença le neuvième, puisqu'il ne mourut qu'en 816 : il était né à Rome. Son premier soin fut de rendre hommage à Charlemagne auquel il envoya les clefs de saint Pierre et l'étendard de la ville. Sur le point de devenir victime d'une conspiration tramée contre lui, il se réfugia en France; Charlemagne le renvoya en Italie avec une puissante escorte, et Léon rentra dans sa capitale en maître. L'an 800, Charlemagne se rendit à Rome, où il reçut la

couronne impériale des mains de son protégé, qui, à genoux, le salua empereur.

La seconde moitié de ce siècle si sombre, si nul jusqu'à présent, nous offre un fait de la plus haute importance pour l'art musical, un fait pour ainsi dire créateur de la musique moderne en faveur de laquelle il opéra une grande révolution dont il fut le principal instrument.

Pépin, père de Charlemagne, fut proclamé roi de France en 755, et se fit, le premier, sacrer à Soissons par saint Boniface, « cérémo-« nie jusqu'alors inconnue dans le royaume,» dit l'abbé Millot (*Hist. de France*). En 757, Pépin reçut, entre divers autres présents, *le premier orgue* qui ait été connu en France ainsi qu'en Europe, et qui lui fut envoyé par l'empereur d'Orient *Constantin-Copronyme*. Pépin, à son tour, en fit don à la cathédrale de Sainte-Corneille de Compiègne. Cet instrument, destiné un jour à de si magnifiques développements, qui devait contribuer à une si complète révolution dans le système musical, cet instrument eut à subir quelques temps d'abandon, d'oubli, d'obscurité, de répulsion même; il fallut le comprendre, apprendre à s'en servir, à en jouer, examiner sa structure, l'étudier, tenter vingt essais, l'imiter enfin, le reproduire, et le répandre ensuite dans toutes les églises de France, d'Allemagne, d'Angleterre, etc., et préparer ainsi à la musique l'avenir de grandeur et de gloire où nous la verrons arriver dès le dix-septième siècle; mais, pour être conséquent, je dois d'abord achever de rapporter ce qui me reste de renseignements à produire sur le huitième siècle.

Cosmas, évêque de Majuma, vers 730, était bon musicien, et composa des chants sur plusieurs hymnes; mais comme il n'existait point encore de notes pour les fixer et les transmettre, il y suppléa par des signes de son invention: ces signes, malheureusement ne sont pas venus jusqu'à nous et nous sont totalement inconnus. On cite aussi un livre en forme de traité écrit sur la musique, dans le courant de ce siècle, par un auteur nommé *Enchiriades*, mais on ne sait rien de plus sur cet écrivain et sur son livre, qui est probablement perdu ou enfoui, comme tant d'autres, dans quelque obscure

bibliothèque de couvent aussi obscur lui-même qu'inutile, où le hasard seul le fera peut-être découvrir un jour.

L'opinion que j'ai émise touchant l'introduction de la musique dans les Gaules du chant *ambroisien-grégorien,* propagé en Angleterre, on s'en souvient, par le moine *Augustin,* envoyé dans ce pays par saint Grégoire au sixième siècle, l'introduction de ce chant dans les Gaules, dis-je, par les premiers chrétiens qui purent y prendre quelque ascendant, se trouve appuyée par le nom et l'autorité du diacre *Flaccus-Albinus-Alcuin,* né à York, en 746, mort en 804, âgé de 70 ans. Charlemagne l'avait appelé en France, où il fonda, sous les auspices de ce monarque, les écoles de Paris, de Tours, d'Aix-la-Chapelle, et fit naître les arts dans l'empire par ses soins assidus, éclairés, soutenus de la sollicitude toute puissante du souverain. Ainsi, qu'on le remarque bien, dès le huitième siècle la France posséda des établissements où l'on enseignait publiquement la musique: c'est un fait sur lequel je crois très important d'appeler toute l'attention du lecteur, et d'appuyer fortement.

On peut donc regarder *Alcuin* comme l'instituteur des Français, comme il avait été d'abord celui de Charlemagne, et comme il le fut même aussi des Allemands. *Alcuin* avait pour disciple en théologie, car la théologie était déjà devenue une science! *Maurus Rabanus,* qui avait étudié la musique sous la direction du vénérable *Bède,* de Fulde, prêtre anglais, mort en 737, à 62 ans: *Maurus,* dans la suite, devint archevêque de Mayence. Il avait reçu de son maître *Bède,* et reçut également de son maître de théologie *Alcuin,* l'amour de la musique; tous deux lui répétèrent souvent « qu'il fallait que « les clercs apprissent la musique, parce que les psaumes des Hé- « breux étaient écrits dans un rhythme varié; que la musique est « une des sciences les plus nobles, les plus utiles, et que sans elle « il est impossible de faire le service divin ».

Cette musique toutefois, et je ne cesserai de le répéter, se bornait encore aux fragments de musique antique, aux cantilènes grecques, recueillis par saint Ambroise et saint Grégoire, au chant d'église constitué par ces deux hommes, au plain-chant unique qui s'exécutait par *homophonie* ou par *antiphonie*, c'est-à-dire à l'unis-

son ou à l'octave: ne perdons pas de vue un instant que nous n'avons pas encore fait un pas de plus; nous avons des écoles de chant, les premières qui aient existé dans toute l'Europe; nous avons des précepteurs de voix, du plain-chant, mais pas encore de musique, de musique moderne: cela est *bien entendu*. Ce chant n'a point de tonalité harmonique, sa tonalité est purement nominative et arithmétique; il n'a point de mesure, point de notes, point de valeurs respectives et comparatives qui lui soient propres; il ne s'écrit qu'avec des lettres; ce n'est encore que la parole soutenue et fixée sur des intonations appréciables: rappelons-nous bien ceci qui est de toute évidence et de la plus haute importance.

Il faut croire que l'invention des notes de musique remonte à une époque extrêmement ancienne, et que, par cette raison, elle est environnée d'obscurité et d'incertitude, puisqu'elle est attribuée à plusieurs individus nés à des époques fort différentes et dans des lieux très éloignés l'un de l'autre. Dans la catégorie des conjectures, elle est dûe à un moine de Saint-Amand, dans le comté de Flandre (dép. du Nord), nommé *Hucbaldus*, né dans la seconde moitié du huitième siècle, et qui mourut l'an 930; ceci appartient au neuvième et au dixième siècles, et n'est mentionné maintenant qu'à cause de l'à-propos. Il existe effectivement, assure-t-on, de cet *Hucbaldus*, né l'an 840, une table *semeiographique*, c'est-à-dire faisant connaître la manière de noter la musique de son temps; sur cette table se trouvent des signes indiquant chacun des sons composant l'octave, indépendamment des lignes horizontales de la *portée*, et de certaines *barres* verticales qui pourraient bien être l'idée génératrice du système de nos barres de mesures actuelles; les valeurs de ces figures représentant les divers sons de l'échelle diatonique, ou gamme, sont appliquées sur les paroles de l'hymne *Sanctorum meritis*. Ce système inventé par *Hucbaldus*, attesté véritable par des autorités dignes de foi, et demeuré longtemps enfoui dans le manuscrit, où, plus tard, on l'a découvert, a dû être connu de *Guido d'Arezzo*, qui est né vers la fin du dixième siècle, et fut, par conséquent, fort peu éloigné du temps où vivait encore *Hucbaldus* (930). Il résulte évidemment de ce rap-

prochement que *Guido* n'a nullement inventé ce système, mais qu'il lui a appliqué les idées de perfectionnement, d'extension que la réflexion à fait naître dans son esprit méditatif: je reviendrai en temps utile sur ce personnage. Par une supposition toute logique, toute vraisemblable, ne se peut-il pas que, dans quelque manuscrit beaucoup plus ancien et aussi inconnu maintenant, les noms *celtiques ut, ré, mi, fa, sol, la* du sexacorde de *Guido* se soient trouvés consignés, et que le hasard, ou quelque autre cause, en ait fait faire l'application à l'hymne de saint Jean, dont j'ai parlé ailleurs? Je livre cette conjecture à la sagacité du lecteur.

La première *horloge* connue en France fut envoyée à Pépin-le-Bref par Paul Ier, élu en 757: la seconde fut envoyée à Charlemagne par le calif *Haroun-al-Raschild;* ces horloges étaient hydrauliques: l'eau était leur principal moteur, on les nommait *clepsydres:* les horloges de sable datent à peu près de la même époque, à ce que l'on croit; ainsi bien décidément les Grecs n'ont jamais connu ni les unes ni les autres. On eut plus tard l'ingénieuse idée d'ajouter à ces machines des roues; puis l'eau fut remplacée par un ressort et des poids; enfin la première horloge à roues dentelées et à balancier, fabriquée en France, date de 1370; elle fut confectionnée par les ordres de Charles V, dit le Sage, par un artiste mécanicien allemand nommé *Henri de Wick,* et placée sur la tour du palais qu'habitait alors ce roi. Cette savante et utile invention peut se classer, à ce que l'on assure, en neuf époques; ce n'est qu'à la quatrième, vers la fin du seizième siècle, que l'on imagina le ressort enfermé dans le tambour; ce ressort remplaça, comme cause du mouvement, le poids qui en faisait précédemment l'office. Ce ne fut qu'au seizième siècle que l'on commença à fabriquer des horloges d'une assez petite dimension pour qu'elles pussent être mises dans la poche et que l'on appela *montres*. Les anglais *Barlow, Tompion* et *Quarle* furent en 1676, les inventeurs des montres à répétition: cette époque est regardée comme la sixième de l'art de l'horlogerie.

A compter seulement de l'importante découverte de la mesure régulière et fractionnée du temps, on comprend la possibilité

d'appliquer cette mesure à la musique; aussi est-il à peu près certain qu'avant cette époque on n'avait jamais songé à soumettre le chant à une mesure rationnelle quelconque autre que celle qu'il recevait de l'accentuation des paroles et de leurs différentes valeurs longues ou brèves, encore moins à faire sortir les rhythmes de cette mesure régulière, de ses divers mouvements et de ses différentes coupes. Je crois positif que rien ne contredit cette assertion avec quelque chance de vraisemblance, et, jusqu'à ce moment, rien de contraire à mon opinion n'est venu à ma connaissance.

La nation française est donc, comme on peut s'en convaincre, une nation fort jeune sous les divers rapports de la civilisation et du génie inventeur; mais si elle n'a pas tout inventé, elle a presque tout perfectionné. D'autres peuples sont sortis de leurs langes bien avant elle, mais elle a marché plus vite et elle est allée beaucoup plus loin qu'eux. Jetons un coup-d'œil impartial, dépouillé de toute prévention trop favorable, sur la carte du monde, et cherchons le pays du globe qui l'emporte sur nous en bien-être intérieur, en politesse, dans les sciences, dans les arts, dans les lettres, dans les arts mécaniques ou industriels, dans l'agriculture. Il y a soixante ans, les Anglais étaient encore nos rivaux et quelquefois nos maîtres; aujourd'hui nous les atteignons partout et les surpassons sur plusieurs points, et certes c'est faire de la civilisation et du génie français l'éloge à la fois le plus complet et le plus honorable que l'orgueil national le plus exigeant puisse ambitionner.

Les anciens étaient très versés dans les sciences mathématiques, géométriques et mécaniques, ainsi que le prouvent ceux des écrits d'*Archimède* de Syracuse, né l'an 287 environ avant J.-C., d'*Euclide,* qui vivait dans le troisième siècle avant J.-C., de *Héron d'Alexandrie*, né vers l'an 120 avant l'ère chrétienne, qui ont pu parvenir jusqu'à nous, et le témoignage des auteurs les plus respectables, tels que Plutarque, etc. *Héron d'Alexandrie* vivait vers le temps de *Ptolémée VII*, surnommé *Evergètes II* (ce qui veut dire le bienfaisant), roi d'Egypte, qui mourut l'an 117 avant J.-C. Il ne faut pas confondre celui que je viens de citer avec *Héron*, mathématicien qui

vivait à Alexandrie au cinquième siècle, et un autre *Héron,* dit le Jeune, aussi mathématicien du septième siècle. *Héron d'Alexandrie,* ou l'ancien, dis-je, possédait de grandes connaissances en géométrie, en mécanique et en physique; il faut croire qu'il était versé en même temps dans la science hydraulique, puisque l'on cite ses *clepsydres*, ou horloges mues par l'eau, ses automates, ses machines à vent comme ayant excité la surprise et l'admiration de ses contemporains. C'est à lui peut-être qu'il faut alors attribuer l'invention de l'*hydraulos,* espèce d'orgue mis en mouvement par le moyen de l'eau. Il paraît que, dès cette époque reculée, l'orgue pneumatique, oû à vent, était déjà connu, et que l'eau n'y était appliquée que pour diminuer l'intensité de l'air qu'apparemment on ne savait pas encore maîtriser autrement. Ce ne sont là, au surplus, que des conjectures sur lesquelles il ne m'est pas permis d'insister. Toujours est-il certain que l'idée génératrice de l'orgue, quelque fût sa composition, avait germée en Asie et y avait produit de nombreux résultats avant que cette précieuse invention fut seulement soupçonnée en Europe. Le présent de l'empereur Constantin-Copronyme à Pépin-le-Bref, en 757, s'explique alors sans aucune difficulté.

Voici donc expliqué, autant que cela est possible, l'introduction du plain-chant, seule et unique musique de cette époque dans les Gaules, où il prend une consistance politique déterminée par l'institution des écoles de chant fondées par Charlemagne. Ce plain-chant avait également pénétré en Angleterre par les soins du moine Augustin, au sixième siècle; ce moine, dont j'ai déjà parlé, et qui est devenu l'apôtre de ce pays, fut présenté au roi *Ethelbert* dans l'île de Thanet; l'envoyé de saint Grégoire fut admis ensuite dans la ville de Cantorbery, où il entra en chantant des litanies et un *alleluia:* c'est en 596 que les Anglo-Saxons entendirent le chant grégorien pour la première fois. En 680 le pape Agathon, poursuivant l'exécution de ce qu'avait commencé saint Grégoire, envoya à son tour en Angleterre un nommé *Jean,* chantre de Saint-Pierre, et le meilleur chanteur de plain-chant de son temps, pour l'enseigner

dans ce pays où il eut promptement de nombreux émules ; c'est sans aucun doute à ces enseignements que se formèrent *Bède* de Fulde, le diacre *Alcuin* et le théologien *Maurus Rabanus*.

Je terminerai cette revue du huitième siècle par une remarque, que je crois de quelque valeur, sur deux mots empruntés du grec que le hasard fait en ce moment tomber sous mes yeux. Il a déjà été longuement question de la mesure du temps, de la mesure en musique, des clepsydres, des horloges de sable et mêmes des *gnomons* attribués aux anciens Egyptiens et aux Grecs. J'ai dit, et je crois pouvoir maintenir mon opinion, que la mesure légale, rationnelle et fractionnaire du temps avait dû précéder de beaucoup la mesure régulière et rhythmique de la musique : jusqu'à preuve contraire matérielle et palpable, je conserve et soutiens ma croyance. Néanmoins, les mots *arsis,* j'élève, et *thesis,* j'abaisse, appliqués à la musique des anciens, donneraient lieu de croire, d'abord qu'ils avaient effectivement, et contre mon opinion, une mesure musicale proprement dite ; ensuite, qu'ils levaient le premier temps, que nous frappons dans toutes les mesures *binaires* ou *ternaires,* et qu'ils frappaient le second, que nous levons dans la mesure *binaire* ou à deux temps. Dans l'hypothèse, admise un instant, de l'existence d'une mesure régulière dans la musique des anciens, il faudrait établir clairement et péremptoirement qu'ils n'avaient qu'une seule mesure, celle à deux temps, et discuter ensuite la date précise de cette invention. On serait ainsi assuré que l'on ne renvoie pas gratuitement aux anciens des premiers âges, qui n'eurent point de mesure, je le répète, un système qui appartient à une époque très rapprochée de nous, et que j'ai positivement indiquée lorsque j'ai parlé de *Hucbaldus,* de Saint-Amand, en Flandres, né au neuvième siècle, époque où, par parenthèse, on avait la pédantesque manie (lorsque par hasard on voulait bien prendre la peine d'écrire en français) de hérisser de mots grecs et latins toute espèce de livre d'instruction, quelque élémentaire qu'il fût, comme si l'on s'était imposé pour première condition de la rédaction d'un ouvrage didactique destiné à l'enseignement que d'abord on n'y devait rien

comprendre du tout. Ou je me trompe fort, ou je soupçonne que *arsis* et *thesis* ne sont que des mots empruntés et échappés à la plume ambitieuse de quelque docteur peu réfléchi du moyen-âge.



CHAPITRE XIII.

NEUVIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

A l'ouverture de ce neuvième siècle, nous voyons *Léon III* à la tête des affaires de l'Eglise, qu'il gouverna encore jusqu'en 816, époque de sa mort.

Etienne IV ou V, romain de naissance, lui succéda et termina sa carrière en 817. Il était venu en France cette même année sacrer *Louis-le-Débonnaire:* c'est le fait le plus remarquable de son époque.

Pascal Ier prit immédiatement sa place, qu'il posséda jusqu'en 824. Après sa mort, arrivée cette même année, il fut canonisé. Il avait reçu de l'empereur Louis-le-Débonnaire la confirmation des donations faites au saint-siége par Pépin et Charlemagne; il obtint de plus la cession des îles de Corse, de Sardaigne et de Sicile. Pascal couronna *Lothaire* empereur, l'an 823; néanmoins, deux partisans de Lothaire furent assassinés dans le palais de Saint-Jean-de-Latran; Pascal fut fortement soupçonné d'être complice de ce crime; il protesta par serment de son innocence, mais il refusa obstinément de livrer les assassins.

Eugène II fut son successeur, et mourut en 827: on le surnommait le Père-des-Pauvres.

Ici se présente un nouvel anti-pape nommé *Zizime.*

Valentin, romain de naissance, régulièrement élu, remplaça

Eugène II, et mourut cette même année 827 : il ne jouit du pouvoir que quarante jours.

Grégoire IV, né à Rome, fils d'un patricien, fut plus heureux : il ne mourut qu'en 844. Il consentit à la dégradation de l'empereur Louis-le-Débonnaire, en butte à l'ambitieuse et rapace fureur de ses fils.

A Grégoire IV succéda *Sergius II,* qui mourut en 847. Il avait été fort bien instruit dans le chant dès sa jeunesse, et y était fort habile. Il sacra Louis, fils de l'empereur Lothaire, et le reconnut roi d'Italie, pour ne pas se brouiller avec l'empereur, fort mécontant de ce que son élection s'était faite sans qu'il fut consul.

Léon IV, né à Rome, fut appelé après Sergius II au gouvernement de l'Eglise, et mourut en 855. Son caractère fut aussi ferme que courageux, il défendit sa patrie contre les Sarrazins, répara Saint-Pierre, qui avait été dévasté par les barbares, et fit entourer de murs le bourg du même nom, lequel forme encore aujourd'hui l'un des quartiers de Rome connu sous le nom de *cité Léonine,* ou de *Borgo-Novo,* bourg neuf. Il réforma les mœurs ecclésiastiques qui en avaient grand besoin ! c'est après sa mort que se répandit l'histoire de la *papesse Jeanne.*

Benoît III, né à Rome, fut élu après le décès de Léon IV, et mourut en 858. On dit qu'il fut élu malgré lui, et qu'il eut beaucoup à souffrir d'un anti-pape, nommé Anastase, qui lui fut suscité lorsqu'on s'occupait de son élection.

Nicolas Ier succéda à Benoît III. Son administration fut assez longue, car il ne mourut qu'en 867. Sa patrie, qui lui donna le surnom de *Grand,* était Rome. Il osa excommunier l'empereur de Constantinople *Photius :* c'est de cet instant que date la séparation absolue des Eglises grecque et latine. Les évêques de France lui furent peu soumis, malgré ses prétentions à la domination.

Adrien II prit possession du pouvoir après Nicolas Ier, et le conserva jusqu'en 872, qu'il mourut, c'est-à-dire pendant cinq ans. Il était né à Rome, et fut élu à 76 ans, après avoir refusé deux fois, chose inouie ! d'occuper ce poste. Il eut de vifs démêlés avec *Charles-le-Chauve* au sujet d'un évêque condamné en France, en vertu du

droit incontestable, bien qu'obstinément contesté par les évêques de Rome, du droit inhérent à la souveraineté, indispensable à la majesté des lois comme à la dignité du souverain, qui veut que tout individu habitant un pays, y exerçant quelque profession ou emploi que ce soit, recevant un salaire sous n'importe quelle forme, protection pour sa personne, son honneur et ses biens, soit soumis, sans exception aucune, aux lois de ce pays et aux juges institués par sa constitution, du droit qui ne peut pas tolérer qu'une portion de citoyens, quels qu'ils puissent être, reconnaisse hors du pays, sous quelque prétexte que l'on ose alléguer, une juridiction étrangère, partiale, arbitraire, et forme ainsi la cause de désordre la plus manifeste, c'est-à-dire un état dans l'état, et presque toujours en opposition avec le gouvernement. Ceci pourrait être beaucoup plus longuement traité, mais une question politique de cette importance ne saurait être convenablement placée dans un ouvrage comme celui dont je m'occupe maintenant.

Adrien II céda la place à *Jean VIII*, qui cessa de vivre en 882. Cet évêque, plus audacieux encore que ses prédécesseurs, donna, de sa seule autorité, l'empire à *Charles-le-Gros*, et le sacra à Rome en 881. Sa vie, dit-on, fut fort orageuse.

Marin, ou *Martin II*, qui remplaça Jean VIII, n'occupa ce poste que jusqu'en 884, qu'il mourut. On parle peu de lui : on ne sait ce qu'il fut, on ignore ce qu'il fit, ou du moins on n'en dit à peu près rien.

Adrien III fut son successeur, et mourut en 885. Il se borna à confirmer les actes de son prédécesseur : c'est tout ce qu'il exécuta pendant son gouvernement qui ne dura que seize mois.

Etienne V, ou *VI*, fut élu après Adrien, et mourut en 891. Il était né à Rome.

Il y eut, après Etienne V, un nouvel anti-pape nommé aussi *Anastase*. Serait-ce le même que celui dont il a été question? Je n'oserais l'affirmer.

Formose, élu régulièrement, administra l'Eglise jusqu'en 896, et mourut alors, il était sage, savant, modéré et tolérant : qualités aussi belle que rares.

Un autre anti-pape du nom de *Sergius* doit être signalé ici.

Boniface VI remplaça Formose, et mourut dans cette même année 896. Il fut chassé quinze jours après son installation, parce qu'on prétendit qu'il n'avait pas été canoniquement élu.

Etienne VI, ou *VII*, fut agréé à sa place, mais la mort l'enleva en 897. Ennemi de Formose, il fit déterrer son corps, le fit condamner comme ayant usurpé le pouvoir, et lui fit trancher la tête par le bourreau, puis jeter ensuite dans le Tibre, après lui avoir fait couper les deux doigts qui servent à la consécration. Cette atroce vengeance souleva le peuple contre lui : il fut chargé de fers et mourut étranglé dans sa prison.

Romain, qui ne gouverna à peu près que quatre mois, fut intrônisé après Etienne VI ou VII, et mourut en 898. Il s'appelait *Gallesino.*

Théodore II prit sa place, qu'il ne garda que vingt jours : il mourut cette même année 898 : cette place était meurtrière à ce qu'il semble. Il avait fait cependant concevoir de grandes espérances aux partisans de la paix et de la justice ; sa mort renversa toutes leurs prévisions.

Jean XI lui succéda, et termina ce siècle, puisqu'il mourut précisément l'an 900. Le lieu de sa naissance fut *Tibur*, ou Tivoli, à six lieues de Rome. Il fit jurer les capitulaires de Charlemagne. Ce prince et Pépin son père ayant fait d'immenses donations à l'Eglise, ce respect pour les capitulaires du grand empereur s'explique et se conçoit alors aisément.

Ce siècle a donc vu, y compris Léon III qui mourut en 816, jusqu'à Jean IX mort l'an 900, vingt-un papes et quatre anti-papes. Une chose fort étrange et digne de remarque, c'est que les décrets des plus augustes assemblées, les ordonnances des empereurs, des rois, leurs mariages, leurs testaments, s'éludent, s'abrogent, se cassent, les décisions des papes, quelque déraisonnables qu'elles soient, jamais! Pourquoi? mon dieu je n'en sais rien, et bien d'autres seraient aussi embarrassés que moi pour le dire. C'est au temps de Pépin que commença à s'établir en silence la puissance des papes ; c'est aussi dans ce temps que l'on vit des *abbesses* de couvents d'*hommes*, à commencer par une maîtresse de Pépin pour

laquelle ce prince, qui voulait l'épouser, fut sur le point de répudier la reine *Bertrade*: pour la dédommager de la perte de cette espérance, qu'il ne put réaliser, il lui donna un *couvent de moines* à gouverner!....

Voici maintenant venir *Charlemagne*, l'homme universel, le Napoléon de son temps, comme Napoléon fut le Charlemagne du nôtre, avec cette exception que Charlemagne ne fut ni trahi, ni lâchement vendu par ceux qu'il avait écrasés sous le poids des bienfaits, ceux auxquels il avait tout donné, jusqu'au nom qu'ils portaient. Il fut le protecteur de tout ce qui conduit au plus grand des biens, à la civilisation; les actes, ou décrets, qui émanaient de son gouvernement, se nommaient *capitulaires;* il les scélait ordinairement avec le pommeau de son épée, chargeant la lame, disait-il, du soin de les faire respecter. Par l'un de ces *capitulaires,* il établit des écoles de grammaire, d'arithmétique et de chant: celle de Metz et de Soissons, entre autres, furent florissantes. C'est lui qui institua la première académie dont il était lui-même membre sous le nom de *David:* chacun des académiciens portait, ainsi que lui, un nom emprunté à l'écriture-sainte ou à la fable; il jeta les premiers fondements de l'*Université* de Paris. Ces créations sans modèles, à l'égard de cette époque supérieure qui domine toute la monarchie ancienne de France, sont bien plus extraordinaires que celle de l'Académie Française fondée par Richelieu vers le commencement du dix-septième siècle. Le diacre *Alcuin* le seconda puissamment dans toutes ses utiles entreprises; mais il eut fort à faire, car « l'ignorance était si prodigieuse, qu'on exigeait des prêtres, comme « une chose alors peu commune, qu'ils pussent entendre l'oraison « dominicale. » Durant ce grand règne, il se forma, à l'imitation des anciens bardes, une association de musiciens que l'on appelaient les *trouvères,* ou *romanciers;* c'était la pépinière des poètes de cette époque; la seconde division de cette société comprenait les *chantères,* ou *ménestrels*, qui étaient chargés du soin de composer des airs pour les romans des *trouvères;* venait ensuite la troisième division composée des *jongleurs* et *ménétriers,* joueurs d'instruments dont l'office consistait à accompagner les voix avec la harpe, une

espèce de vielle, et un autre instrument à archet nommé *viole*, qui pourrait bien être l'ancien *rebec*, ou violon à trois cordes. Pour acquérir la connaissance de la langue française de ce temps-là, il faut consulter les antiquités de *Franchet*, auteur d'un traité sur cette langue et sa poésie. Une remarque utile à faire, je pense, et qui touche de plus près à la musique qu'on ne croit, c'est que la conquête des Gaules par les Romains, et leur longue occupation, avait fini par substituer presque généralement la langue latine à la langue celtique, celle des Gaulois, ou peuples *uriens*, et qu'au neuvième siècle des débris de ces deux langues se forma la langue *romance*, laquelle succéda au latin. « C'était une espèce de « jargon formé du latin, comme l'italien et l'espagnol, et où l'on « apercevait à peine quelque mélange de mots celtiques ou tudes- « ques; mais il n'a fallu qu'un petit nombre d'excellents écrivains, « sous Louis XIV, pour en faire la principale langue de l'Europe.» Les jongleurs accompagnaient les chantères ou ménestrels, comme je viens de le dire; ces derniers chantaient des *épithalames* pour les noces, des *chansons*, des *lais*, des *virlets*, des *sonnets*, des *ballades*, des *louanges à Dieu*, et étaient gouvernés par les poètes, *trouvères* ou *romanciers*, qui composaient les romans rimés. Le premier inventeur de ce genre de composition fut un nommé *Maître Eustache*, qui fit celle intitulée *Brut*. C'est évidemment de ce genre de poème et de cette époque que nous vient *la romance*, si généralement répandue en France, le seul pays où l'on sache véritablement bien y réussir. Parmi les premiers chansonniers français qui succédèrent à *Maître Eustache*, et je ne pourrais les mentionner tous parce que d'abord il faudrait connaître leurs noms, et qu'en outre la liste en serait trop longue, je citerai cependant *Lambert de Court* et *Alexandre* de Paris, auteurs du roman en vers d'Alexandre-le-Grand; *Guyot* de Provins, auteur du roman de la Bible; *Hébert*, qui composa celui des Sept Sages; *Gauthier de Belleperche*, arbalétrier, auteur du roman de Judas Machabée; mais de tous ces romans rimés, celui de la Rose, commencé par *Guillaume de Lorrin*, terminé par *Jean de Mun*, a passé pour le meilleur. *Huon de Méry* fut encore un bon poète de ces premiers temps, ainsi que *Charles d'Anjou*, *Marie*

de France, Thierry de Poisson, le *Vidame de Chartres,* le *Queus de la Marche,* le *Chatelain de Coucy, Jean de Maison,* le *Queus de Bretagne, Robert de Châtel,* etc., tous poètes français. Dans le recueil de chansons et vaudevilles, dont *Ollivier Busselin* est le premier auteur, on retrouve celle du *Roi de Navarre;* mais aucune n'a rapport au vin. On croit que ce sont *Baïf* et *Ronsard*, qui, les premiers, eurent l'idée de joindre Bacchus et l'Amour dans leurs chansons, ainsi que l'avait fait *Anacréon.*

Haroun-al-Raschild, aussi célèbre en Asie que l'était Charlemagne en Occident, et qui mourut l'an 802, entretint d'étroites relations d'amitié avec l'empereur des Français par deux ambassades successives; il lui fit faire de magnifiques présents, parmi lesquels était la première horloge à sonnerie que l'ont eu vue dans le royaume et en Europe : j'en ai déjà parlé. Charlemagne mourut en 814, âgé de 70 ans, après un règne de 46 ans : il avait eu cinq femmes légitimes. Ce grand prince était instruit, poli, éloquent, juste, bon, bienfaisant, mais avec discernement, ennemi de la rapacité des prêtres, auxquels cependant il fit d'inconcevables largesses; il connaissait parfaitement tous les moyens, toutes les sortes d'artifices qu'ils employaient pour extorquer de l'argent, des legs, des héritages en effrayant les moribonds par la peur de l'enfer, ou en les séduisant par l'espoir flatteur du paradis, s'ils refusaient ou s'ils consentaient à dépouiller leurs enfants, leurs héritiers légitimes, et à donner leurs biens aux églises. « Deux mémoires « qu'il (Charlemagne) composa en 811 pour l'assemblée nationale « sont une preuve frappante de son zèle à réformer les abus. »

Lors de sa présence à Rome, Charlemagne eut à terminer une querelle suscitée entre les chantres français et les chantres romains, dans le temps qu'il allait faire sa pâque. Les romains prétendaient que les français avaient corrompu le chant grégorien; ceux-ci s'en défendaient chaleureusement : enfin la dispute fut portée devant l'empereur qui décida la question par un apologue, et leur demanda laquelle ils croyaient la plus pure de l'eau que l'on prend à sa source même, ou de celle que l'on puise dans le courant. Ils convinrent tous que celle de la source devait être préférable, et que les fran-

çais, plus éloignés de cette source, avaient probablement tort. A la suite de cette discussion, l'empereur demanda des chantres propres à diriger le chant français; le pape Adrien lui en donna deux, *Théodore* et *Benoît,* munis d'antiphonaires rédigés par saint Grégoire lui-même. De retour en France, Charlemagne envoya l'un de ces chantres à Metz, dont l'école florissait depuis longtemps, l'autre à Soissons; l'empereur voulait que tous les chantres et maîtres de chant, déjà nombreux en France où l'on comptait des établissements relatifs à cet enseignement dans les principales villes de l'empire, se conformassent aux instructions des deux maîtres envoyés de Rome, ce qu'ils ne firent que très imparfaitement. Indépendamment de l'application du chant aux cérémonies de l'église, les ecclésiastiques s'occupaient avec zèle de la théorie, et l'on cite un archevêque de Lyon, nommé *Agobardus,* mort en 840, auquel on attribue un traité de corrections des antiphonaires; mais le plus savant musicien des dernières années du neuvième siècle fut un moine de l'abbaye de Cluny, nommé *Eudes.*

La preuve évidente de l'intérêt qu'inspira toujours l'art musical, lors même qu'il n'était encore que dans son enfance, et du rôle important qu'il était appelé à jouer dans le monde, c'est que les personnages les plus éminents, les empereurs, les rois, les princes, les papes, les ecclésiastiques du plus haut rang, s'y appliquèrent dans tous les temps et s'y distinguèrent par de grands talents. *Charles II, dit le Chauve,* empereur des Français en 840, était bon musicien et chérissait cet art. Peu de temps avant sa mort, le comte de *Baudry* lui présenta un prêtre vénitien nommé *Georges,* né à Bénévent; cet homme s'engagea à fabriquer un orgue semblable à ceux que possédaient les Grecs. L'empereur ordonna qu'il fut logé dans le palais d'Aix, et qu'on lui fournit tout ce dont il aurait besoin pour son travail: ce fut *Vantulfe,* son maître de musique, qu'il chargea de ce soin. Les orgues était encore fort rares alors. On commença, sous ce règne, à voir des horloges en France. *Georgius*, archevêque de Nicomédie en 880, et qui avait été précédemment moine à Constantinople, était regardé par ses contemporains comme l'un des premiers musiciens de toute la Grèce. Un

moine français, nommé *Grimbaldus* ou *Grimbault*, eut l'honneur d'être appelé en Angleterre par le roi *Alfred-le-Grand*, et d'avoir ce roi pour disciple au cours de musique qu'il ouvrit alors dans ce pays. Alfred aimait passionnément cet art; à douze ans, il savait déjà par cœur un grand nombre de chansons saxonnes qu'il jouait également sur la harpe, instrument dont il s'occupait avec ardeur, et qui lui servit merveilleusement pour pénétrer dans le camp des Danois où il fut reçu plusieurs fois déguisé en ménestrel, comme je l'ai raconté ailleurs. Ce prince fonda à Oxford, en 886, une chaire spéciale pour l'enseignement de la musique. Mais malgré tous ces encouragements, et jusqu'à l'apparition de l'orgue en Occident, on n'y connut absolument que le plain-chant; et encore la musique harmonique ne commença-t-elle à y naître que longtemps après l'introduction des orgues dans les églises et dans les monastères. Ce fut *Dunstan* qui, le premier, en fit présent à l'abbaye de Malmesbury, puis à diverses églises d'Angleterre; mais, je le répète, l'art n'existait pas encore. L'ouvrage le moins incomplet sur cette matière, écrit dans la Grande-Bretagne, ne fut rédigé qu'au treizième siècle par le moine *Walter Odington*. Pendant les quatorzième et quinzième siècles, on cultiva la musique avec une grande distinction dans ce pays; on y étudiait le même contrepoint qu'en France, d'où il passa en Italie, où il était complétement inconnu lorsqu'il florissait déjà depuis longtemps dans les écoles belges et dans les nôtres. *Henri V*, roi d'Angleterre, n'aimait ni la musique, ni les vers: on l'accuse même d'avoir condamné au silence la poésie et le chant; cependant, la plus ancienne chanson anglaise que l'on connaisse fut faite pour célébrer sa victoire à la bataille d'*Azincourt*, en 1415, sur le roi de France *Charles VI*. Deux musiciens furent célèbres sous le règne orageux de Henri VI: *Jean Dunstable* et *Jean Hamboïs*. L'Angleterre est le seul pays ou la musique ait été honorée du grade de *docteur;* lorsqu'on prouvait sept ans d'étude, on était reçu *bachelier*, et après cinq autres années, on parvenait au doctorat. On devait faire entendre alors des morceaux à quatre, cinq, six et même huit parties, dans des séances publiques annoncées

plusieurs jours à l'avance. Cet usage remonte au quinzième siècle, et n'a été imité en aucun lieu. *Edouard IV*, au contraire de Henri V, son prédécesseur, autorisa les ménétriers, jongleurs, etc., errants jusque-là sans unité, sans liens, à se réunir en communauté sous la direction d'un chef qu'il nomma *maréchal des ménétriers;* ce roi fonda aussi, en 1469, la chapelle royale qui existe encore maintenant. *Henri VIII* était bon musicien; il avait composé, dans sa jeunesse, deux messes qu'il faisait souvent exécuter à sa chapelle. Lors de sa rupture avec le pape *Léon X*, on substitua des paroles anglaises aux paroles latines de ces messes ainsi qu'à tous les offices de l'Eglise: la musique ne fut heureusement pas regardée comme hérétique. L'archevêque *Cramner* travailla lui-même avec ardeur, par les ordres du roi, à cette transformation, qui avait l'immense avantage de substituer à un langage barbare, inconnu aux dix-neuf vingtièmes de la population, la langue nationale, la langue de tout le monde, qui, dans chaque pays, vaut toujours mille fois mieux qu'une autre, fut-ce celle des dieux, attendu que la plus simple loi du sens commun veut à toute force que l'on entende et que l'on comprenne ce que l'on dit. Mais lorsque l'Angleterre se fut laissée envahir par les chants ultramontains, le goût national s'abâtardit, il perdit ses formes natives et caractéristiques, et finit par s'anéantir pour laisser le champ libre à l'étranger. *Hændel* n'était point anglais, mais il passa sa vie presque entière dans ce pays où, tant qu'il vécut, il ranima le goût des compositions, qui sont toujours véritablement belles quand elles sont véritablement bonnes. A sa mort, tout dégénéra de nouveau; on exécute cependant encore ses œuvres, on les écoute avec une profonde vénération pour ce grand compositeur, et elles servent du moins à entretenir chez quelques esprits élevés le goût des belles conceptions dans un art qu'il professait avec une si haute distinction. En aucun pays il n'y eut d'aussi magnifiques concerts qu'en Angleterre, tant pour le nombre réellement *monstre* des exécutants, que pour le choix des morceaux, le soin donné à l'exécution, l'affluence prodigieuses des spectateurs, et le prix énorme des places. Maintenant, le chant

italien, le piano, la flûte, et surtout la danse, ont seuls le pouvoir d'émouvoir les habitants des bords de la Tamise: peut-être même la danse l'emporte-t-elle sur tout le reste.

L'Angleterre, quoiqu'il en soit, a eu un nombre remarquable de compositeurs et d'artistes d'un grand mérite. Je me suis écarté un moment de mon sujet, mais l'occasion s'est présentée, j'ai cru naturel et juste à la fois de la saisir, et de payer à cette nation, toujours rivale, souvent ennemie de la nôtre, le tribut d'estime qui lui est dû sous le rapport artistique: tribut dont la source, au surplus, est dans l'histoire ainsi que tout ce que contient cet écrit, et dont la moralité, l'effet général, doivent invariablement et sans exception lui être rapportés.

Chilpéric Ier, roi de France, que Frédégonde, sa seconde femme, fit assassiner par son amant *Landry de la Tour*, maire du palais en 584, *Chilpéric Ier*, dis-je, était poète et musicien, autant qu'on pouvait être l'un et l'autre en ces temps-là. Pour obtenir des rimes de la langue que l'on parlait alors, et dont il avait sans doute plutôt l'instinct que la science; il inventa, dit-on, quatre lettres qu'il ajouta à l'alphabet : il n'en faudrait pas tant pour illustrer un grammairien.

Un ancien auteur nommé *Pithon*, ne fait remonter l'origine et l'établissement de la chapelle musicale des rois de France qu'au règne de Pépin-le-Bref, père de Charlemagne; j'ai expliqué antérieurement sur quoi se fonde mon opinion touchant cette origine, que l'on peut, à mon sens, faire remonter jusqu'au règne de Clovis, puisqu'il est dit qu'un corps de musiciens figura aux cérémonies de son mariage, de son baptême, qui n'eut lieu que postérieurement, et qu'ensuite ce corps fut maintenu auprès de sa personne pour le service ordinaire de l'église. Quoiqu'il en puisse être sur ce point, cette chapelle, cette musique, ce corps de musiciens était dirigé par un chef que l'on nommait alors *ménestrel*.

Il est donc certain que, depuis une époque extrêmement reculée, les rois de France ont été dans l'usage d'avoir une chapelle, c'est à dire un corps de musiciens, de chantres attachés à leur service particulier et à leur gages, un lieu réservé où ils allaient entendre

les offices et la messe, et un prêtre spécial à cet effet que l'on nommait *chapelain.* En supposant qu'il y ait eu une ou plusieurs interruptions dans cette partie si intéressante du service de la couronne, on ne saurait se soustraire à l'évidence et à la puissance de l'étymologie qui fixerait toujours plus définitivement ce fait au temps où les rois de France, lorsqu'ils partaient pour la guerre, faisaient porter devant eux la *cape,* d'autres disent le casque, de *saint Martin de Tours ,* qui avait été soldat dans sa jeunesse, comme une relique de bon augure et un présage certain de succès. Lorsqu'on arrivait au camp, une tente particulière était disposée dans un lieu à labri de tout danger pour recevoir cette *cape:* cette tente alors prenait le nom de *capelle;* un prêtre y disait la messe pour le roi et s'appelait *capelain;* de cet usage, modifié ainsi que les noms, on a fait *chapelle* et *chapelain,* lequel prend maintenant le modeste titre de *grand aumônier.*

Charlemagne, en revenant de Rome en l'an 801, ramena donc avec lui *Théodore* et *Benoît,* les deux chantres dont j'ai déjà parlé, ainsi que quelques autres musiciens, que l'on indique sommairement sans faire connaître s'ils étaient chantres ou instrumentistes, de quels instruments ils jouaient, et s'ils étaient italiens ou étrangers fixés en Italie. L'empereur voulut avoir dans son propre palais une école de musique, c'est-à-dire de plain-chant, basée sur les principes corrigés de saint Grégoire, qui, jaloux des utiles travaux de son prédécesseur, avait impitoyablement fait brûler tous les livres de saint Ambroise dont il put se saisir, afin de faire disparaître jusqu'à la trace de ces recueils, qui lui avaient cependant été d'un grand secours lorsqu'il entreprit de réaliser le même projet, et sans lesquels la pensée ne lui en serait peut être pas venue (1).

C'est alors que l'on commença à voir se former la famille artis-

(1) Un journal des Pyrénées a annoncé, il y a quelques années, la découverte d'un *Evangéliaire,* ou livre d'évangiles, écrit sur parchemin vers la fin du huitième siècle, orné de toutes les magnificences de la *calligraphie* (l'art de l'écriture) du moyen-âge. Cet Evangéliaire, donné par Charlemagne à *Daniel*, archevêque de Narbonne, serait alors le quatrième manuscrit connu de la grande époque carlovingienne.

tique des musiciens, par l'effet de ces réunions de chantres et d'instrumentistes attachés spécialement au service des rois de France. La première confrérie de cette nature qui s'organisa prit, comme je l'ai expliqué plus haut, le nom de *trouvères*, etc., puis aussi celui de *troubadours*. Comme, à l'imitation de leurs devanciers les anciens bardes, ils étaient à la fois poètes, musiciens, et chantaient eux-mêmes leurs compositions, on leur donna, ou ils prirent le nom de *chantères*, d'où nous vient probablement la dénomination de *chanteur*. Avant d'avoir acquis une existence réguliere, une organisation plus déterminée, grâce à la réunion de divers éléments formant un corps attaché à la personne et au service du prince, ces musiciens étaient sans nombre fixe, errants, courant le pays, visitant les cours des comtes, des hauts barons, qui les retenaient à leurs festins, à leurs noces, à leurs fêtes, et les comblaient ordinairement de riches présents en les congédiant.

En rassemblant, en étudiant avec soin et discernement les indications diverses et multipliées offertes par l'histoire, on peut arriver à comprendre d'une manière claire et satisfaisante cet état de choses; mais ce dont il est bien plus difficile de se rendre un compte exact, c'est de l'effet possible résultant de ce mélange de voix et d'instruments. Sans musique écrite, tout devait se chanter et se jouer de mémoire; mais dans quel rapport ces instruments étaient-ils avec les voix? Combien y en avait-il? Etaient-ils divisés en graves et en aigus? Entendait-on à la fois toutes les voix et tous les instruments? Ces derniers se taisaient-ils quand les voix ou une seule voix récitait? Quelle pouvait être la nature, la forme des accompagnements, et y avait-il des accompagnements? Toutes ces questions sont sérieuses et de nature à exercer les méditations et la perspicacité des personnes réfléchies. Pour moi, je crois, dans mon humble jugement, que l'art étant dépourvu de système, de théorie, de règles, de figures, d'éléments réguliers quelconques, tout était livré à l'instinct musical de l'oreille qui adoptait au hasard, sans savoir pourquoi ni comment, ce qui lui paraissait bon, parce qu'elle se sentait flattée par telle ou telle autre succession de sons, par tel ou tel autre mélange de voix et d'instruments,

qu'elle retenait, qu'elle cultivait, précisément parce que, loin d'en être blessée, elle y avait trouvé du charme une première fois, et qui pouvait être réellement bien parce qu'en définitive l'instinct musical est dans la nature, et qu'il peut, à la rigueur et par lui-même, produire, sinon des choses compliquées, savantes, du moins des résultats qui ne le révolte pas.

Malgré tout ce qui a été dit précédemment, malgré ces dispositions, favorables en apparence au développement de la musique en France, ce n'est que sous le règne de *Robert,* second roi de la troisième race, et à l'époque de son second mariage avec *Constance,* fille de *Guillaume,* comte de Provence, dans les premières années du onzième siècle, que le goût de cet art commença à se généraliser et à se répandre dans la nation. Jusque-là il avait été renfermé à la cour des rois, dans les châteaux des grands, dans les monastères et dans les églises. J'ai déjà cité un assez grand nombre d'ecclésiastiques appliqués à l'étude et à la pratique de la musique; mais je suis loin d'avoir épuisé cette liste dans laquelle je n'ai inséré que les noms de ceux qui m'ont paru mériter une mention particulière motivée sur leur savoir personnel, autant que par les services qu'ils ont rendus à l'art par leurs exemples, leurs écrits et leurs découvertes. Vingt-six ans à peine se sont écoulés depuis la mort de Charlemagne, décédé en 814, et déjà, en 840, la Flandre se montre productrice d'hommes remarquables. Un grand fait se révèle vers le milieu de ce neuvième siècle; ce fait immense nous est signalé par un moine né à Saint-Amand, nommé *Ubaldus,* ou *Hucbaldus,* le même que celui dont j'ai parlé au chapitre douzième. Ce moine était poete, philosophe, et l'un des meilleurs musiciens de son temps. Il est le premier de tous qui ait parlé de la musique à plusieurs voix, ou en harmonie, expression que l'on représente improprement, je crois, par le mot *diaphonie*, qui signifie intervalle dissonant, et non pas *harmonie: diaphonie* est l'opposé de *paraphonie,* qui veut dire consonnant, comme je l'ai déjà expliqué ailleurs. L'harmonie, la composition à plusieurs parties, est donc née au neuvième siècle, peut-être même sous les doigts de cet homme de science et de méditation dont le génie inventif avait devancé l'é-

poque où elle devait prendre une position si glorieuse dans le monde. Peut-être a-t-il reconnu possible, par l'application des doigts sur plusieurs touches de l'orgue, d'obtenir la résonnance simultanée de plusieurs sons ajustés entre eux de manière à plaire à l'oreille, et transmissibles ensuite par l'organe des voix; je me trompe peut-être, mais ces présomptions ne me paraissent pas dénuées de toute espèce de vraisemblance: l'avenir, d'ailleurs, éclaircira sans doute davantage ce point si important de l'histoire de l'art. *Hucbaldus* a laissé des manuscrits qui ont été publiés par l'abbé Gerbert; ces manuscrits fournissent de précieuses notions sur la manière dont s'écrivait la musique alors. *Hucbaldus* mourut en 930, à plus de 90 ans.

La musique, sous la pourpre impériale même, rencontra de chaleureux protecteurs qui ne dédaignèrent pas de lui consacrer les moments d'un heureux loisir, et le secours de leurs réflexions comme de leurs écrits. L'empereur d'Orient *Léon VI*, surnommé le Sage, était fort versé dans la connaissance de cet art, tel au moins qu'il existait alors, et a même écrit sur ce sujet. Il monta sur le trône l'an 889. Dans ce même temps la musique commençait en Allemagne aussi à prendre quelque consistance, et l'on croit que c'est *Jean de Fulde* qui, le premier dans ce pays, en 885, mit des cantiques en musique.

Je ne m'attribue pas le mérite d'avoir fait le premier cette observation, que je crois cependant placée ici avec quelque opportunité, et c'est que dans les premiers siècles de notre monarchie, ainsi que dans l'enfance de toutes les nations successivement formées sur le globe, les lumières, le savoir, les connaissances répandues parmi les individus composant la population, se sont trouvés exclusivement réunis chez les hommes d'Eglise, et les moines particulièrement. *Remi* d'Auxerre, moine du couvent de Saint-Germain en cette ville, professa à Paris, au neuvième siècle, la dialectique, la musique, et a même écrit, dit-on, un ouvrage sur cet art. En y réfléchissant attentivement, on reconnaît sans peine plusieurs causes à cet état de choses. L'espèce humaine se trouvait alors divisée en trois classes: le roi et les nobles, les évêques, le clergé, les moines,

et le peuple, c'est-à-dire la nation. Les nations alors, comme toujours, ne connaissaient de la guerre, dont elles étaient les principaux instruments, que les mille maux qu'elle engendre ; leurs intérêts réels n'y entraient jamais pour rien ; l'agriculture en était à ce point d'être rigoureusement suffisante pour les nourrir. Le roi se servait des nobles qui l'avaient élu pour faire la guerre à ses voisins, ou repousser leurs agressions, et il les récompensait par le pillage des propriétés ennemies, ou par ses largesses particulières. Les nobles à leur tour requerraient les *vilains,* leurs vassaux, de fournir des hommes et de l'argent au roi. Pour parvenir à maintenir dans le *devoir* ces *vilains,* c'est-à-dire la nation, pour les réduire à une constante et passive obéissance envers les nobles, qui servaient le roi tant qu'ils en obtenaient satisfaction pour leur orgueil et leur ambition, le roi fondait des monastères, les dotait richement, exemptait le clergé de toute taxe, de toute charge, lui accordait les plus incroyables priviléges, etc. Par toutes ces raisons, le clergé lui était dévoué et se chargeait de plier le peuple sous le joug de la plus complète dépendance par l'ignorance, la superstition, la crédulité et la peur. Cette arme, toutefois, devenait dans certains cas redoutable, et l'on a vu plus d'une fois le clergé se liguer avec la noblesse contre la nation, ou avec la nation contre les grands et le roi, ou avec le roi contre tous, suivant qu'il s'agissait de conserver ses *droits* ou d'accroître ses richesses. Enrichi par les dons du prince, exempt de tout devoir envers l'état, vivant à discrétion au sein de l'abondance et de l'oisiveté, il n'est point étonnant que des germes de génie, fécondés par une éducation moins défectueuse que celle du reste de la nation, se soient manifestés plus souvent parmi les ecclésiastiques, et aient produit des résultats, souvent utiles, il est juste de le dire, et que tout concourait à faire éclore. Ces résultats même ajoutaient encore au prestige dont étaient environnés ces hommes vivant dans la retraite, sous les dehors d'une apparente humilité, et visant néanmoins à la domination la plus absolue. C'est dans l'une de ces magnifiques retraites élevées par la prodigalité des rois, dans la riche abbaye de Cluny, que saint *Odon,* second abbé de ce monastère, se livra à la culture de

la musique et du chant, qu'il affectionnait extrêmement. Né en Franconie en 879, mort à Reims en 942 ou 944, il a composé les paroles et le chant de douze antiennes auxquelles, de son temps, on ne connaissait rien de comparable. Son grand mérite le fit nommer, en 904, *archi-chanteur* à Tours. Il a beaucoup écrit sur la musique de son époque: on assure que ses œuvres sont conservées dans la bibliothèque du couvent de Cluny.

Je n'ai rien à ajouter à ce que l'on vient de lire sur le neuvième siècle. Si j'ai fait un peu d'histoire, ou, pour mieux dire, si j'ai un peu trop copié d'histoire, si j'ai eu le tort d'envisager les choses de trop haut et dans un sens qui n'est pas toujours celui de la route battue, c'est dans l'espoir de m'éclairer, d'arriver à la vérité, et de rendre un service, non-seulement à l'art musical en particulieer, mais à tous les arts sans exception.

CHAPITRE XIV.

DIXIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Ma tâche devient pénible; chaque pas en avant me fait découvrir un écueil, une obscurité, un doute à éclaircir, une difficulté à résoudre! Prudence et patience, voilà mes armes: espérons qu'elles me protégeront jusqu'à la fin: j'ai grand besoin de leur secours. Et d'abord, si je tiens une note exacte des papes qui ont eu les rennes de l'administration de l'Eglise en leurs mains, on sait déjà qu'ils ont eu une grande influence sur les arts en Italie, sur la musique spécialement, non seulement à Rome et dans ses dépendances, mais dans l'Europe entière; c'est de leur palais qu'est

sortie la propagande par laquelle s'est répandu le christianisme dans cette partie du monde que nous habitons. C'est par les soins de deux des hommes les plus éminents de l'Eglise, dans ces premiers siècles, que furent sauvés du naufrage de la Grèce et de l'empire romain les débris de la musique antique; c'est par les chrétiens qu'ils ont pénétré dans les Gaules, où les ecclésiastiques les ont propagés, pratiqués, protégés avec une sollicitude constante; il y aurait donc une sorte d'ingratitude, et absence réelle d'unité historique, à rompre volontairement une chaîne de faits, de noms dont les anneaux, s'ils ne présentent pas toujours le même degré d'intérêt, ont, à mes yeux du moins, l'avantage de conduire par une voie non interrompue à la belle époque où nous ne tarderons pas à arriver. Pénétré de ces puissants motifs, je continue une investigation toujours laborieuse, souvent aride, parfois stérile, mais dont je crois avoir démontré l'utilité.

Louis Ier, surnommé le Débonnaire, fils et successeur de Charlemagne, était plus propre à être moine qu'à porter la couronne impériale. Il chantait fort assiduement les psaumes, ce qui est à coup sûr très édifiant de la part d'un empereur des Français, mais ce qui, en réalité, faisait fort mal les affaires du pays, et encore plus mal les siennes propres. Ce règne fournit le premier exemple de l'usurpation du pouvoir spirituel sur le temporel, et d'un pape *(Grégoire IV)* prêtant son appui à trois fils révoltés pour détrôner leur père. Ces événements, et bien d'autres encore, furent les conséquences forcées de ce que j'ai dit en terminant l'examen du neuvième siècle. *Charles II, surnommé le Chauve,* parvint au trône en 840. *Louis II*, dit le Bègue; *Louis III; Charles III, dit le Gros; Eudes; Charles IV, dit le Simple* terminent le neuvième siècle. C'est à l'histoire politique qu'il faut demander les déplorables renseignements qu'elle offre sur ces princes, sur l'état des choses et sur la situation de la malheureuse France pendant cette triste période.

Nous avons laissé, en l'an 900, *Jean IX* évêque de Rome. Il fut remplacé par *Benoît IV,* qui mourut en 904, il était romain de naissance. *Léon V* ne fit au pouvoir qu'une simple apparition; il mourut

cette même année 904. Il était né à Ardée; son règne ne dura que deux mois. Il mourut en prison du chagrin d'avoir été dépossédé par un usurpateur. Cet usurpateur fut *Christophe*, anti-pape, qui mourut lui même en 905. *Sergius III*, mort en 912, rendit à l'élection des évêques de Rome son ancienne importance. Sergius était né dans cette ville; c'était, dit *Baronius*, le plus méchant, le plus corrompu de tous les hommes. A ce Néron mîtré succéda *Anastase* III, décédé en 914. Son successeur fut *Lando*, ou *Landon*, qui mourut en 915. *Jean X* occupa le trône apostolique jusqu'en 928, qu'il mourut. Sa patrie était Rome; le crédit de *Théodora*, sa maîtresse, lui fraya le chemin à la papauté. Ce pontife était guerrier; les Sarrazins furent battus par une armée qu'il commanda en personne. *Gui*, *duc de Toscane*, s'étant emparé de Rome, le fit jeter en prison, où il mourut étranglé, ou étouffé.

Léon VI, né à Rome, n'occupa cette place que peu de temps, et mourut en 929.

Etienne VII, ou *VIII*, romain de naissance, succéda à Léon VI, et cessa de vivre en 931.

Jean XI, fils de la fameuse *Marozie* et du pape *Sergius III*, succéda à Etienne VII, ou VIII, et mourut en 936. A vingt-cinq ans, il fut élu; mais ce poste éminent ne lui valut ni considération ni autorité. Un autre fils de Marozie, nommé *Albéric-le-Jeune*, le fit enfermer et mourir en prison.

Jean XI eut pour successeur *Léon VII*, décédé en 939. Selon les lois de la raison, de la morale publique, les prêtres se mariaient alors; Jean XI voulut les priver de ce droit de nature, et en écrivit au clergé de Bavière; mais il eut au moins le bon sens de ne pas exiger que les enfants nés de ces mariages fussent privés du droit d'entrer dans les ordres.

Etienne VIII, ou *IX*, né en Allemagne, et parent de l'empereur *Othon*, fut élu après Léon VII et termina sa carrière en 943. *Hugues*, *roi d'Italie*, contribua puissamment à son élection.

Marin, ou *Martin III*, lui succéda, et perdit le pouvoir avec la vie en 946.

A cet évêque, dont le nom n'est cité que pour ne pas interrompre

la suite des dates, succéda *Agapet II*. L'Eglise fut gouvernée par lui pendant dix ans, après lesquels il mourut, en 956. La modération fut la seule voie qu'il eut la sagesse d'employer pour apaiser les discordes.

Jean XII prit sa place, qu'il occupa jusqu'en 964, époque de sa mort. A dix-huit ans il s'empara du saint-siége; *Albéric*, patrice de Rome, était son père. *Béranger*, roi d'Italie, l'ayant inquiété, il appela *Othon Ier* à son secours, le reconnut pour roi et lui jura fidélité; mais bientôt l'inconstant Jean XII trahi son protecteur, et se ligua contre lui avec *Adalbert*, fils de Béranger : ce procédé obligea l'empereur à revenir à Rome. Jean s'enfuit à son approche; déposé dans un concile où il fut accusé d'avoir donné à ses maîtresses des villes à gouverner, et jusqu'aux croix, aux calices de saint Pierre, *Léon VIII* fut mis à sa place; mais, après le départ de l'empereur, Jean revint à Rome, fit brûler les actes du concile par lequel il avait été déposé, annuler l'élection de Léon VIII, et couper le nez, la langue et les doigts à ceux qui l'avaient accusé. Il mourut la même année, assassiné, à ce que l'on croit, par un homme dont il avait séduit la femme.

Léon VIII n'est plus mentionné que comme anti-pape, et mourut en 965.

Benoît V fut élu après Jean XII et chassé en 964, ou, pour mieux dire, il fut fait immédiatement prisonnier par l'empereur *Othon*, qui revint une troisième fois, prit Rome, et envoya Benoît à Hambourg, où il mourut en 965.

Jean XIII, né à Rome, fils d'un évêque du même nom, prit alors possession de ce poste, si brillant en apparence, mais environné d'écueils, de troubles, et qu'il ne put conserver que jusqu'en 972, la mort l'ayant enlevé cette même année. Le crédit de l'empereur Othon, surnommé le Grand, contribua puissamment à son élection; mais il s'attira la haine des hommes puissants alors, qui le chassèrent en 966. Il rentra cependant à Rome l'année suivante, et fit périr plusieurs de ceux qui s'étaient déclarés ses ennemis.

Benoît VI, né à Rome, fut son successeur, et périt misérablement en 974. Le cardinal *Boniface* le fit enlever, jeter en prison, où il le

fit étrangler, après quoi, il se mit à sa place de sa seule autorité.

Ce *Boniface VII*, que l'on ne considère que comme un usurpateur, un anti-pape, ne put conserver ce poste que peu de temps, et mourut en 985. On le surnommait *Francon;* il fut forcé de s'enfuir à Constantinople, mais il emporta avec lui les trésors de l'Eglise. Plus tard, il revint en Italie (où nous le reverrons une seconde fois anti-pape), et y fit périr Jean XIV.

Donus II succéda régulièrement à Benoît VI, et mourut en 975.

Benoît VII posséda le pouvoir pendant un espace de temps plus étendu, et ne termina sa carrière qu'en 984. Son éloge, pour être court, n'en n'est pas moins significatif, car il est dit qu'il donna constamment, pendant son pontificat, l'exemple de toutes les vertus.

Jean XIV succéda à Benoît VII, et finit de mort violente en 985. L'anti-pape Boniface, que j'ai mentionné plus haut, parvint à se saisir de sa personne, et le fit enfermer au château Saint-Ange, où il le fit empoisonner, pour ôter toute espèce d'espoir à ses partisans.

Boniface VII resta donc paisiblement anti-pape pour la seconde fois, mais pour bien peu de temps, puisque la mort l'enleva cette même année 985.

Jean XV, fils de *Robert,* ne fut pas plus heureux ; élu et non sacré, il mourut aussi en 985, quatre mois après son élection.

Jean XVI, né à Rome, était fils d'un prêtre nommé *Léon*. Pendant le temps que dura son règne, aucune occasion, aucun moyen ne furent négligés pour étendre les usurpations et le pouvoir du pape aux dépens des droits des rois, et dans leurs propres pays: cet ambitieux et persévérant pontife vécut jusqu'en 996.

Il y eut encore un autre anti-pape du nom de *Jean XVI*.

Grégoire V succéda à Jean XVI, et mourut en 999. Neveu de l'empereur Othon, et né en Allemagne, on l'appelait *Bruno,* ou *Brunon.* Impérieux, ambitieux, vindicatif, c'était une chose très difficile que de vivre en paix avec lui. Son règne ne fut heureusement que de deux ans et neuf mois.

Sylvestre II fut son successeur, et termina le dixième siècle: sa mort n'arriva qu'en l'an 1003. Son pontificat commença donc le onzième siècle. Son véritable nom était *Gerbert;* le lieu de sa nais-

sance était l'Auvergne; c'était un homme très vertueux, savant et d'une haute capacité.

Le dixième siècle, ainsi qu'on vient de le voir, a eu à enregistrer vingt-quatre papes et cinq anti-papes, depuis Benoît IV, en l'an 900, jusqu'à Sylvestre II, mort l'an 1003, qui se sont partagé, ou disputé le pouvoir pontifical: ce nombre, à coup sûr, doit paraître fort extraordinaire!

Charles IV, à bon droit surnommé *le Simple*, était monté sur le trône des Français en 898, et le perdit en 924. C'est durant ce triste règne que les Normands, sous la conduite de leur duc *Rollon*, s'établirent définitivement dans l'ancienne *Neustrie*, à laquelle ils donnèrent le nom de *Normandie*. Ce pays leur fut cédé par le faible Charles IV, qui aima mieux acheter la paix que la conquérir, et livra sa fille *Giselle* avec deux des plus belles provinces de l'empire, la Neustrie et la *Bretagne*, à ce chef de barbares.

Raoul régna en 924; c'est sous le règne de ce prince que l'on vit un *archevêque âgé de cinq ans*. *Louis IV, dit d'Outremer*, qui lui succéda, n'aimait probablement pas la musique, car il s'était fort égayé aux dépens du *comte d'Anjou*, qui avait un penchant irrésistible, et trouvait un plaisir singulier à chanter au lutrin; ayant été informé des discours railleurs du roi, il lui écrivit très sérieusement: « sachez, sire, qu'un prince non lettré est un âne cou- « ronné. » *Lothaire* régna en 954; *Louis V* en 986; ce prince fut le dernier roi de la famille de Charlemagne et de la seconde race, dont il restait cependant un légitime héritier dans la personne de Charles, duc de la Basse-Lorraine, frère de Lothaire et oncle du dernier roi Louis V. Ce prince avait un droit incontestable à la couronne de France, qui fut alors évidemment usurpée par *Hugues Capet*. Ce fut l'évêque de Laon qui livra à Hugues la ville et *Charles de Lorraine*, qui mourut bientôt en prison, ainsi que son fils âgé de onze ans environ. Ce n'est pas le premier exemple, ce n'est pas non plus le dernier, qui prouve que les *évêques* ont été plus d'une fois fatals aux princes. Hugues Capet commença donc, en 987, la troisième race. *Gerbert* avait été nommé archevêque de Reims à la place d'*Arnould*, lequel, à ce qu'il paraît, avait trahi

les intérêts de l'usurpateur Hugues Capet. C'est celui qui, sous le nom de Sylvestre II, fut élu pape par l'autorité de l'empereur Othon III. Sa nomination à l'archevêché de Reims ayant été cassée par le pape Jean XV, il s'éloigna de France; il fit un voyage en Espagne, et alla s'instruire à l'école des Arabes, les seuls au monde qui cultivassent alors les arts et les sciences. Il en rapporta, dit-on, les *horloges à balanciers,* qui seraient alors une invention dûe aux Orientaux, et les chiffres arabes dont nous nous servons encore aujourd'hui.

Robert, fils de Hugues-Capet, associé au pouvoir par son père, lui succéda au trône en 996. Jusques aux rois capétiens, la *couronne, héréditaire* dans la famille régnante, avait toujours été *élective* par rapport aux princes qui la composaient; les six premiers rois de cette race, ayant fait sacrer de leur vivant leur fils aîné, établirent ainsi l'usage du droit de primogéniture.

J'ai tracé le canevas de ce siècle de ténèbres, me bornant à l'esquisse politique, et m'abstenant de tous les détails qui ne m'ont pas paru absolument indispensable à sa physionomie générale, et l'on me reprochera, je n'en doute pas, de m'être encore occupé de trop de choses étrangères à mon sujet; mais j'ai fait à cet égard ma confession entière: on doit maitenant connaître parfaitement mes motifs.

Du milieu de ce chaos, que l'histoire morale et politique ne débrouille qu'avec peine, du sein de ce siècle d'abrutissement, d'ignorance, de superstition, de crimes, d'extravagances de toute nature, de ce siècle, le plus nul, le plus affligeant de nos annales, s'élève une figure qui va jouer un rôle bien important dans l'histoire de l'art qui nous occupe en ce moment, et dont les méditations, les écrits, les ingénieuses créations vont changer la constitution, développer les idées nées avant lui et dûes à *Hucbaldus* de Saint-Amand, et planter en quelque sorte le fanal destiné à éclairer la route que le génie a si rapidement parcourue pour arriver jusqu'à nous.

Cet esprit de calcul et d'invention, cet homme qui devançait son siècle, et suffirait seul pour le tirer du néant, fut *Guido l'Aretino,* ou *Gui d'Arezzo,* ainsi nommé suivant l'usage où l'on était dans ce

temps de donner pour surnom celui du lieu où l'on était né. *Guido* naquit à *Arezzo,* jolie ville de Toscane, dans la seconde moitié du dixième siècle. Il entra fort jeune au monastère de *Pomposa,* de l'ordre de saint Benoît, dans le duché de Ferrare. Il ne fut certainement pas le créateur de la musique moderne: il avait été devancé sur ce fait par *Hucbaldus* et les belges ses contemporains; mais il développa ces premiers éléments, et contribua puissamment à les conduire à la constitution qu'ils ont actuellement. *Guido,* né vers 995, devait connaître les créations d'*Hucbaldus* et des musiciens flamands de son époque, bien que tout ce qui s'écrivait alors demeurât à l'état de manuscrit, faute de moyens de diffusion. S'il n'a point inventé la portée, les notes, le contrepoint, l'harmonie, il a multiplié les lignes de cette portée, varié la couleur de ces lignes, imaginé les points: ou du moins il en a fait une heureuse application sur ces lignes, qui dûrent être au nombre de six pour répondre au six sons de son *hexacorde: ut, ré, mi, fa, sol, la,* qui se plaçaient alors sur les lignes seulement et non dans les interlignes. Il régularisa l'échelle diatonique, que nous nommons *gamme*, du grave à l'aigu, suivant l'étendue naturelle de la voix humaine que l'on ne supposait pouvoir être alors de plus de *dix degrés:* ce qui dût faire monter au nombre de dix les lignes de la portée; mais ce nombre fut promptement réduit à quatre, car on imagina, si ce ne fut Guido lui-même, de placer les points de son système *sur* et *entre* les lignes: le surplus de ces lignes devint alors inutile. Plus tard on ajouta une cinquième ligne à la portée, qui demeura toujours de quatre pour le plain-chant: depuis elles n'ont subi aucune nouvelle altération. Guido inventa *les clefs,* qui furent d'abord les sept lettres adoptées par saint Grégoire: A, B, C, D, E, F, G, qu'il plaçait en tête de sa portée, et qui servaient à désigner d'une manière positive et invariable la place où chaque point devait se trouver fixé. Ces sept lettres, correspondant aux sept syllabes de l'hymne de saint Jean, il les prit également pour noms de ses points, ou notes, lesquels avaient ainsi à la fois chacun un nom et un signe indicatif. Je remarque ici que Guido est regardé comme l'inventeur de l'*hexacorde ut, ré, mi, fa, sol, la,* qui devaient être mis en rapport avec

les lettres de la manière suivante : *C ut, D ré, E mi, F fa, G sol, A la;* que l'adoption et l'emploi des sept syllabes de l'hymne de saint Jean n'est pas moins certaine ; que ces noms, ces syllabes peuvent être celtiques, comme je l'ai exposé ailleurs ; pour lever tous les doutes, je transcrits la portion de cet hymne où se trouvent les syllabes en question :

UT queant laxis REsonare fibris.
MIra gestorum FAmuli tuorum,
SOLve polluti LAbii reatum,
Sancta Joannis, etc.

Que faisait-il alors du B qui désignait le son que nous nommons aujourd'hui *si?* J'ai déjà répondu à ces questions, autant du moins que cela m'a été possible, par ce que j'ai dit du B mol, ou *si* bémol, du B dur, ou B quarre, ou *si* naturel, de ce passage appelé *muance,* usité pour joindre le son aigu *la* de l'hexacorde inférieur au son grave *ut* de l'hexacorde supérieur, en faisant glisser la voix du *la* à l'*ut* sans rien articuler de positif, ce qui donnait, par ce moyen, naissance à une gamme nouvelle, passant à la faveur de cette petite supercherie par tous les degrés praticables de la voix, ou des instruments alors connus, du grave à l'aigu en montant, comme de l'aigu au grave en descendant : je ne saurais rien ajouter de plus à ces explications. *Guido* inventa une nouvelle méthode pour *solfier* ou *solmiser*, ce qui est la même chose ; et comme il ajouta, au-dessous du son grave *la* du *diagrame* grec, un son plus grave placé un degré au-dessous, et qui devait nécessairement être le son *sol*, correspondant à distance d'octave au cinquième son *sol* de l'hexacorde *ut, ré, mi*, *fa*, SOL, *la*, de l'adoption de ce nouveau son est né le nom que nous avons fini par accepter, sans trop savoir d'où il venait. Il en est de même de celui de *gamme* qui vient de l'usage ou était les Grecs de mettre, comme signe indicateur, en tête de leur *diagrame*, ou échelle diatonique, un double *gamma* ΓΓ. *Guido* fut puissamment protégé par le pape Jean XIX ou XX ; ce pontife fit l'essai de sa méthode et l'approuva hautement *Guido* avait fondé une école dans son monastère de Pomposa, et y enseignait lui-même d'après les principes p..sés

dans cette méthode; elle prit rapidement une grande faveur, en raison de la promptitude des progrès de ses élèves; en un an ils devenaient d'habiles chanteurs de plain-chant, tandis qu'avant il fallait dix années pour parvenir au même but. Une preuve matérielle que *Guido* n'inventa ni les notes ni le contrepoint, c'est qu'il en parle lui-même, dans ses écrits, comme de choses généralement connues et admises en pratique. S'il n'a point inventé toutes ces choses, s'il n'a fait que réunir des notions éparses çà et là, il n'en a pas moins le mérite de les avoir rassemblées, coordonnées, de les avoir formulées en préceptes et organisées en doctrine, ce qui n'existait point avant lui, de leur avoir donné des signes réguliers, positifs, moins nombreux, appuyés sur un succès prompt, extraordinaire, et sans lesquels l'art musical serait peut-être encore réduit aux pesantes et obcures traditions orales du triste plain-chant de nos aïeux. *Guido* inventa, dit-on, plusieurs instruments, et entre autres *le clavecin;* mais ici se représente la même difficulté à l'occasion de la septième note, du *si;* comment la nommait-on? comment était-elle articulée? ou, comment l'éludait-on? C'est ce que je ne saurais dire On ignore l'époque positive de la mort de *Gui d'Arezzo;* on sait seulement qu'il vivait au temps où Robert, fils de Hugues Capet, monta sur le trône, c'est-à-dire en 996. Robert mourut en 1031. Le goût de la musique en France ne date réellement que de cette époque. Ce roi était poète et bon musicien: il composa les paroles et les chants de plusieurs hymnes: on lui attribue même le *Veni Sancte Spiritus,* ainsi que *Constantia martyrum.*

L'école de chant de Metz, fondée par Charlemagne, et déjà florissante sous le règne de ce grand prince, se faisait généralement remarquer au dixième siècle sous la direction de *Rotlan,* diacre de Metz, par l'exactitude de l'enseignement et la justesse dans l'exécution du chant d'église; mais ce chant était d'une extrême simplicité, dépourvu entièrement d'harmonie, de rhythme, de mesure, de technologie, d'ornements, et à ce point que, lorsque l'on avait la témérité de faire passer plusieurs sons sur la même syllabe, cela s'appelait, par dérision vraisemblablement, du *machicotage.* On hasardait quelquefois ce moyen pour remplir les intervalles de

tierce ou de quarte: cette expression assez étrange ne fut que tardivement imaginée.

On doit naturellement supposer que *Gui d'Arezzo,* après avoir eu régularisé son système des points, ou notes, d'origine flamande ou celtique, et les lignes ou portées sur lesquelles on les écrivait, fut également l'inventeur du *papier réglé,* ou de quelque autre moyen équivalent. Selon ce que je puis raisonnablement admettre, les lignes employés par *Gui d'Arezzo* devaient être d'une couleur, les points d'une autre couleur, et le fond d'une autre encore; je suis autorisé à adopter cette opinion par les renseignements biographiques que j'ai pris sur ce personnage, et par les livres de plain-chant du chœur, dont les clefs, les notes, les paroles sont noires, les lignes ou portées rouges, et le fond blanc. Sans ce papier, ou parchemin, propre à recevoir cette musique et à la transmettre aux yeux, je ne comprend pas comment elle aurait pu se propager: il a donc dû fournir au moins l'idée première de quelque procédé approprié à cet usage.

Ce n'est qu'après l'introduction de l'orgue en France qu'un hasard tardif fit découvrir, à la faveur de cet instrument à touches, de cet inestimable présent de l'empereur d'Orient, la possibilité de faire entendre plusieurs parties à la fois formant *harmonie;* et l'on dût nécessairement commencer par deux: ce qui était déjà un prodigieux effort. Comme aucune notion, aucun renseignement quelconque ne nous fait soupçonner l'existence de ce fait avant *Hucbaldus*, comme il est le premier et le seul de son époque qui ait mis en pratique cette importante découverte, et que ses manuscrits, recueillis et cités par l'*abbé Gerbert*, attestent que déjà elle lui était familière, il me semble naturel de lui en attribuer l'invention, sauf à la restituer à son véritable auteur si quelque lumière imprévue vient nous le révéler; toutefois, il paraît hors de doute qu'elle date du *neuvième siècle,* et qu'elle est *née en Flandres.*

Ecrire deux parties l'une au-dessus de l'autre, exprimant des sons différents mis harmoniquement en rapport! C'était déjà un grand pas de fait assurément; mais ce qui dût être d'une difficulté presque insurmontable, ce fut de faire adopter ces nouvelles com-

binaisons par les voix, et de les habituer à les exécuter. Ce qui n'est pas moins curieux à remarquer, c'est que le premier intervalle harmonique auquel elles se plièrent fut la *tierce mineure,* que l'on n'employait qu'avec une extrême circonspection à l'avant-dernière mesure d'un plain-chant seulement retombant pour terminer sur l'unisson. La différence dans les timbres des voix fit remarquer que l'intervalle harmonique, qui était de tierce mineure entre deux voix semblables, devenait de dixième entre une basse et un dessus, et pouvait donner, par l'échange des parties, une sixte majeure. C'est alors que l'on entreprit d'*organiser* le chant, c'est-à-dire de lui faire faire ce que l'*orgue* produisait sans peine. Cette opération fut longue, difficile, entravée par une opposition opiniâtre, persévérante de la part des chanteurs, dont les organes novices, peu intelligents, fort peu souples surtout, se révoltaient à la seule idée d'entendre une voix faire *ré, mi, ré,* tandis qu'une autre faisait *ré*, *ut*♯, *ré:* aussi je dois ajouter que ceux qui, les premiers, se plièrent à cette conception et consentirent, après de longues études, à s'en rendre les interprètes, étaient rétribués d'une manière particulière. Avec le temps, les oreilles et les voix s'habituèrent insensiblement à ces intervalles comme à ceux qui se formèrent par la suite; ils entrèrent donc successivement dans la pratique, d'où ils passèrent ensuite dans la théorie. Les orgues cependant étaient toujours rares malgré les efforts que l'on faisait pour les multiplier: l'obstacle principal venait de la difficulté de se procurer des ouvriers constructeurs. Le pape *Sylvestre II,* français de naissance, et qui appartient au dixième siècle, puisqu'il fut élu en 999, et mourut le 12 mai de l'an 1003, Sylvestre, dis-je, possédait de vastes connaissances; on disait même tout bas qu'il était *sorcier,* parce qu'il était bon mathématicien et habile mécanicien; il fit construire une espèce d'orgue de son invention dans lequel le son était produit par le moyen de l'eau chaude. Au temps du roi Robert, qui régna trente-cinq ans, cet instrument était devenu d'une indispensable nécessité, et l'on doit croire que la construction des orgues était fortement encouragée par ce souverain, bon musicien, aimant beaucoup cet art, et qui composa, comme je l'ai

dit, plusieurs antiennes et répons, encore estimés aujourd'hui dans l'Eglise gallicane, où l'on n'admit le chant romain pour ainsi dire que par force.

Ce qui prouve que l'on avait peu de goût en France pour la musique, même à une époque postérieure à celle de Robert, c'est qu'on fut obligé d'établir des *réglements*, et même des *lois*, pour contraindre à la culture de cet art, tel au moins qu'il pouvait exister dans ce temps-là, et l'on cite un *commissaire papal*, envoyé en 1431 pour régler quelques affaires avec l'église de Sisteron, ville de Provence, sur la Durance, dans les Basses-Alpes, lequel fut étrangement scandalisé d'apprendre que l'on n'y savait point la musique. Il ordonna que l'on se fit instruire dans cet art sous des peines qu'il laissa à la disposition de l'évêque. Il prétendit que l'on ne pouvait célébrer les offices avec dignité et décence si l'on était ignorant en musique. On voit qu'elle était hautement honorée dans ce temps; il est néanmoins curieux d'apprendre qu'il fallut *deux arrêts du parlement d'Aix* pour obliger les gens d'église à pratiquer la musique à parties multiples, bien qu'elle fût en usage depuis fort longtemps: elle n'était donc plus réduite au triste et monotone plain-chant. L'une des portions néanmoins de ce plain-chant, que l'on nomme encore aujourd'hui *faux-bourdon*, est d'un bel effet quand elle est bien traitée et bien exécutée; elle est à plusieurs parties, en harmonie consonnante, syllabique, sans autre mesure que celle qu'elle tire des paroles, en notes contre notes d'égale valeur comme dans le contrepoint simple de première espèce à quatre parties, et s'exécute par les voix sans aucun accompagnement; on nomme cette division du service divin: *psalmodie* des hymnes, cantiques et psaumes à plusieurs parties. Le plain-chant s'écrit ordinairement pour la voix de ténor; les trois autres font du contrepoint en harmonie consonnante, dessus et dessous.

L'orgue qui, par suite des temps, s'est agrandi, enrichi, d'une foule d'effets inconnus à son origine, a donné naissance à l'invention de divers autres instruments d'une grande ressource: au clavecin d'abord, dont il paraît bien décidément que *Guido d'Arezzo* est le créateur; mais il dût inventer en même temps, pour l'accor-

der, la loi du *tempérament;* car on sait que , sans ce moyen , l'accord du clavecin, comme du piano, est impossible. *La* ou *le régale* était, selon toute apparence, le premier, ou l'un des premiers jeux de l'orgue. Ses tuyaux étaient garnis d'anches, espèce de becs semblables à celui de la clarinette, mais ce jeu, d'un effet peu agréable, a été abandonné par les facteurs.

Gui d'Arezzo, par son nouveau système, contribua à remplacer celui des Grecs, celui des Romains, de saint Ambroise, de saint Grégoire, et développa l'ère musicale nouvelle du onzième siècle.

C'est à *Jean de Muris,* ou *Jean des Murs,* né en Normandie, et qui vécut à Paris, à ce que l'on croit, de l'an 1300 à l'an 1370, que l'on attribue l'invention, non pas de la musique mesurée, qui existait longtemps avant lui, mais de la valeur déterminée et relative des notes, tant du neuvième siècle que des points de *Gui d'Arezzo.* Il déduisit arithmétiquement ces valeurs l'une de l'autre d'après la mesure du temps et non plus d'après la valeur des syllabes, de même que nous dirions, par exemple, une ronde vaut deux blanches, c'est-à-dire dure autant que deux blanches, ou quatre noires, ou huit croches, etc. Ces valeurs furent, à ce qu'il paraît, promptement adoptées par tout le monde musical. J'aurai occasion de revenir sur ce point.

Une fois le génie d'invention mis en mouvement, les idées enfantent de nouvelles idées, les créations succèdent aux créations; j'ai dit, dans un précédent chapitre, quelques mots sur l'art de l'horlogerie; nous pouvons maintenant observer *le régale* placé dans les mains de sainte Cécile donner naissance à l'orgue hydraulique, celui-ci à l'orgue pneumatique, puis à l'orgue à soufflets, puis au clavecin, puis à l'*épinette,* attribuée aussi à *Gui d'Arezzo*, de même que l'*octavine,* espèce de petit clavecin qui n'avait qu'une seule octave d'étendue, puis enfin au *piano,* dont je parlerai dans son temps. On fabrique maintenant des petits pianos portatifs de deux octaves au plus; ces instruments ne sont propres qu'aux compositeurs qui peuvent, par leur secours, travailler indistinctement en tous lieux, même en voiture.

On donne aussi le nom d'*octavine* à la petite flûte employée dans

les orchestres, et qui résonne une octave plus haut que la grande flûte.

Vers l'époque où florissait *Gui d'Arezzo,* la musique comptait, au nombre de ses admirateurs zélés et éclairés, des hommes célèbres à plus d'un titre chez diverses nations. *Avicène,* médecin arabe renommé, né à Balk en 992, a écrit un traité sur la musique en langue persanne, et a composé plusieurs chansons.

Le nom de gamme me revient en mémoire; il nous a été transmis par *Gui d'Arezzo,* qui se servit du *gamma* de l'alphabet grec, qui était leur lettre G, et le plaça comme une espèce de clef en tête de son échelle diatonique où il désignait la note *sol.* Le C servait au même usage dans la gamme de saint Grégoire, laquelle commençait par *ut,* ou *la:* alors il mettait en tête de son échelle C pour *ut,* ou *A* pour *la.* C'est peut-être de cette même lettre C que l'on a fait, en la retournant, notre clef de *fa* actuelle? Toujours est-il certain qu'elle sert encore maintenant, sans que l'on sache précisément pourquoi, à indiquer la mesure à quatre temps.

La lettre *O* servit aussi dans nos anciennes musiques à désigner ce que l'on appelait *temps parfait,* c'est-à-dire la mesure à trois temps, que l'on regardait comme la plus excellente en raison de son analogie avec le nombre trinitaire. Cet O se marquait quelquefois avec un point au milieu ʘ, ou barré Φ. La mesure imparfaite, ou à deux temps, se marquait par une moitié d'O, ou un C; plus tard, on la fit servir, comme je l'ai dit, à désigner la mesure à quatre temps, qui le serait plus logiquement par un **4**, de même que le **2** me semble aussi suffisant et plus convenant pour marquer la mesure à deux temps que le ₵ barré. Les Italiens et les Français, ainsi que les Allemands, se servent des mêmes mesures; dans l'école française, comme dans celle d'Italie, on solfie les notes en les nommant par leur nom *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* avec cette différence que les ultramontains disent *do* au lieu d'*ut,* sans qu'on puisse donner une bonne raison de cette substitution qui détruit l'origine historique et authentique des noms, et qu'ils prononcent souvent le nom de la lettre de saint Grégoire avant celui de la note, ce qui l'alonge sans utilité; mais ils commencent leur gamme par *ut,*

ainsi que cela se pratique en France. Cet *ut* grave se trouve dans toutes les voix; le *sol*, et même le *la*, ne s'y rencontrent pas généralement: ce choix est donc plus sage, puisqu'il est appuyé à la fois sur la nature et l'expérience. J'ai expliqué suffisamment, je crois, le mot *solfier* en parlant du *sol*, ajouté par *Gui d'Arezzo* un degré au-dessous du *la* grave du diagrame grec, et qui en fait la source étymologique; c'était le son le plus grave que l'on crût alors possible de faire; ainsi le nom *solfége*, comme le mot *solfier*, viennent de ce que l'échelle diatonique sur laquelle était basé ce genre d'étude commençait par *sol*. Il en est de cette étymologie comme de celle du mot *alphabet*, lequel vient du nom des deux premières lettres grecques *alpha* et *beta*, dout on a composé le terme qui est passé en usage dans notre langue. Les Allemands et les Anglais se servent, pour solfier, des lettres romaines A, B, C, D, E, F, G, substituées par saint Grégoire, au sixième siècle, aux lettres grecques: Les Italiens les ont à peu près abandonnées, bien qu'ils en soient naturellement les premiers comme les plus anciens héritiers.

Cette première lettre *A*, appliquée à la note que nous nommons *la*, me ramène malgré moi sur une remarque, déjà faite ailleurs, touchant l'espèce de priorité accordée par les anciens de toutes les époques au *mode mineur*, que nous comprenons tout autrement qu'eux, sur le *mode majeur*, qu'ils ne comprenaient certainement pas mieux que le premier, et en dépit de la résonnance du *corps sonore*, base constitutive apparente de tout leur système musical, qui exprime le contraire, c'est à dire le *mode majeur*. D'où peut naître cette opposition? comment expliquer cette contradiction? Je l'ignore absolument. *A* représentant *la*, note extrême grave de l'échelle diatonique grecque, indique bien évidemment la gamme, le mode de *la mineur;* cette préséance se remarque encore dès le début des six *modes authentiques* de l'Eglise adoptés dans les écoles de contrepoint, à la seule différence qu'ils commencent par *ré* au lieu de *la*, et sont classés ainsi: *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ut*. Le *diapason* est ajusté sur la note *la*, c'est le *la* que l'on donne dans les orchestres pour accorder entre eux les instruments; c'est sur la voyelle *A* que l'on vocalise dans les écoles de chant; tout se rapporte plus ou

moins au mode mineur des anciens auxquels, cependant, le corps sonore annonçait positivement le mode majeur. Je ne sais en vérité comment éclaircir cette question, que ne résolvent point, au surplus, les nombreuses autorités que j'ai consultées, et qui seront, je l'espère, mon excuse, puisqu'elles ont avoué plusieurs fois l'impuissance de leurs recherches, et ne pouvoir percer plus avant, sur certains points, dans les ténèbres historiques de l'antiquité.

CHAPITRE XV.

ONZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Sylvestre II, évêque de Rome, successeur de Grégoire V en 999, fut enlevé aux sciences qu'il cultivait avec une haute distinction, et aux arts qu'il chérissait, par une mort trop prompte arrivée l'an 1003.

Jean XVII lui succéda, et mourut dans cette même année : il se nommait *Philagathe*. On le considère comme anti-pape, parce qu'il ne fut élu que par le crédit d'un grand personnage nommé *Crescentius*, qui voulait l'opposer à son prédécesseur ; mais Crescentius et son protégé Jean XVII étant tombés tous deux au pouvoir de l'empereur *Othon III*, le pauvre Jean, qui n'était probablement que l'instrument de l'ambition ou de l'animosité de son patron, eut les mains, les oreilles coupées, et les yeux arrachés, du *grand personnage*, on n'en parle pas.

A cet évêque, que quelques auteurs ne font point entrer dans la liste des papes, on vit succéder *Jean XVIII*, né à Rome, et qui se nommait *Sicco*. Il mourut l'an 1009, sans avoir rien fait de remarquable.

Sergius IV fut alors placé à la tête du gouvernement de l'Eglise, et s'y maintint jusqu'en l'an 1012, époque de sa mort. L'abbé de Fleury assure qu'il fut le premier romain qui changea son nom en arrivant au pouvoir: cela se conçoit sans beaucoup de peine, car il s'appelait *Bocca di porco* (bouche de cochon): ce nom aurait pu paraître assez bizarre sous la tiare. Son administration ne présente absolument rien d'intéressant, et son nom fait seul tous les frais de sa célébrité.

Benoît VIII occupa ensuite le trône apostolique jusqu'en 1024, que la mort vint l'enlever: le lieu de sa naissance était Tusculum. Il invoqua contre l'anti-pape Grégoire le secours de l'empereur *Henri II,* duquel il avait exigé un serment de fidélité en le couronnant; c'est tout ce que l'on sait de lui.

Léon, ou *Grégoire,* est l'anti-pape dont il vient d'être parlé.

Jean XIX gouverna ensuite l'Eglise, et mourut en 1033.

.*Benoît IX,* fils d'Albéric, comte de Frascati et neveu de Jean XIX, lui succéda, et abdiqua l'an 1044, ou pour mieux dire il y fut forcé; on le chassa à cause de ses excès de tout genre; mais il fut réintégré peu de temps après par la puissance des comtes de Frascati, et mourut en 1048.

Deux autres anti-papes, *Sylvestre* et *Jean,* s'étaient disputé le pouvoir, et ce déplorable conflit avait duré jusqu'en 1044.

Enfin, *Grégoire VI* fut élu et mourut en 1046. Avant son élection on le nommait Jean Gratien, l'un des deux prétendants que je viens de citer plus haut. Il fut si dégoûté des troubles de l'Eglise qu'il déposa la tiare en 1046, et cessa de vivre la même année. *Clément II* prit sa place, et ne la conserva qu'un an à peine: il mourut en 1047. Son nom était *Suidger*, et sa patrie était l'Allemagne.

C'est alors que *Benoît IX* ressaisit le pouvoir, qu'il perdit définitivement par sa mort, arrivée, comme je l'ai dit, en 1048.

Damase II succéda à Benoît IX, et mourut dans cette même année. Son nom était *Papon:* il ne survécut à son élection que vingt-trois jours.

Léon IX, né en Alsace, remplaça Damase II, et ne conserva le pouvoir que jusqu'en 1054, qu'il mourut. Son nom était *Brunon:* il était

cousin germain de l'empereur *Conrad,* dit *le Salique*. C'est à l'empereur *Henri III* qu'il dût son élection. On a pu voir déjà que l'influence des divers souverains de l'Europe n'était pas étrangère à l'élection des évêques de Rome; si le souverain le plus *puissant* était français, il employait tout son crédit pour faire élire un pape de sa nation; s'il était allemand, il en usait de même. Le but véritable, mais non avoué, de ces manœuvres fut toujours de se ménager un *moyen, tout puissant* alors, d'action sur les peuples, par l'autorité du pape sur les évêques, le clergé, et l'intervention de ceux-ci dans le sein de la nation: c'était le système de Clovis, système mieux conduit, mieux déguisé, mais au fond toujours le même, toujours basé sur *la même politique:* gouverner l'Etat par les prêtres, et les hommes, surtout les femmes, par la peur. Léon IX fut reçu à Rome avec de grandes démonstrations de joie. Zélé pour la réforme ecclésiastique, dont l'extrême besoin s'était déjà plus d'une fois fait sentir, il fit contre la *dissolution* des mœurs des évêques, des prêtres, contre la simonie, c'est-à-dire contre la vente et l'achat des emplois, des dignités de l'Eglise, et contre l'usage d'avoir *plusieurs maîtresses,* des lois très sages et très énergiques. Il tint des conciles partout, en Italie, en France, en Allemagne. Pendant une de ces guerres qui désolaient l'Europe, il fut fait prisonnier et subit une assez longue captivité; ayant enfin obtenu sa liberté, il revint à Rome, où il mourut des suites d'une maladie qu'il avait contractée dans sa prison. On peut remarquer dès à présent que les papes furent guerriers, généraux, politiques, diplomates, ambitieux, rois en un mot, enfin tout ce que Jésus-Christ ne fut jamais.

Victor II succéda à Léon IX, et mourut en 1057. Parent de l'empereur *Henri III,* il lui rendit des services par ses utiles conseils. Son nom était *Gébéhard;* il ne fut élu qu'un an après la mort de Léon IX, ce qui fait nécessairement supposer une lacune dans le gouvernement de l'Eglise. Ses efforts pour détruire la simonie en France furent sans succès

Etienne IX, ou *X,* frère de *Godfroy-le-Barbu,* duc de Lorraine, fut élu à la place de Victor II, et mourut à Florence en 1058. Un nou-

vel anti-pape, sous le nom de *Benoît X*, s'empara du pouvoir dans cette même année 1058, et fut déposé presque aussitôt.

Gérard de Bourgogne, sous le nom de *Nicolas II*, succéda à Etienne. Nicolas traita avec les Normands, confirma leurs chefs, *Richard* et *Robert Guiscard*, dans la possession, l'un de la principauté de Capoue, le second dans le duché de Pouille et de Calabre, ainsi que dans ses prétentions sur la Sicile, l'ancienne *Trinacria*, nommée de ce nom à cause des trois promontoires qui la dominent, et que l'on désignait par une médaille représentant trois jambes et trois cuisses attachées à un centre rond commun; mais il exigea qu'ils se reconnussent vassaux du Saint-Siége. L'abbé de Fleury pense que telle est l'origine des prétendus droits des papes à la suzeraineté sur le royaume de Naples et de Sicile, dont j'ai cité plus haut l'ancien nom et les armes bizarres. Nicolas II mourut à Florence en 1061. Il avait conservé le riche évêché de cette ville, qu'il cumulait avec celui de Rome.

Alexandre II lui succéda, et mourut en 1073. Son nom était Anselme, son élection se fit dans le Milanais; mais il eut à lutter contre un prêtre appelé *Cadaloüs*, que protégeait ouvertement *Agnès*, femme de l'empereur *Henri IV*. Ce protégé, sous le nom d'*Honoré II*, prit possession du pouvoir; mais, regardé comme anti-pape, il fut déposé en 1074. Alexandre favorisa la conquête de l'Angleterre par *Guillaume de Normandie*, et s'occupa beaucoup plus de politique, d'acquisitions de terres, que de beaux-arts et de musique surtout.

Honoré II fut l'anti-pape dont je viens de parler. Cadaloüs, évêque de Parme, simoniaque et concubinaire, mourut l'an 1081.

Grégoire VII succéda à Alexandre II, et mourut en 1085. On le connut d'abord sous le nom d'*Hildebrand*. Ses études furent faites en France, où il fut reçu dans l'ordre de Cluny. C'était un habile négociateur, et il jouit en cour de Rome d'un grand crédit. Son élection eut lieu le jour même de l'inhumation d'Alexandre. Il voulut réprimer les désordres du clergé, et il eut raison; mais il voulut donner des ordres au roi de France; il osa déclarer *Philippe Auguste* « indigne du titre de roi » parce qu'il avait résisté, comme il le

devait, aux folles prétentions du pape; il eut tort. Cet Hildebrand fut un des évêques de Rome le plus ambitieux, le plus turbulent qui ait tourmenté l'Europe.

Voici venir encore un anti-pape sous le nom de *Clément III,* et qui mourut l'an 1086. Ce prétendant se nommait Guibert, et avait été archevêque de Ravenne et chancelier de l'empereur Henri IV. Il lutta obstinément contre trois papes légitimes, mais sans succès.

Victor III fut élu, et mourut en 1087; son véritable nom était Didier: c'était l'un des hommes les plus instruits, les plus distingués de son temps. Son administration fut de courte durée: elle ne dura que quatre mois seulement. Malgré cela, il eut l'occasion de prouver son courage, et de combattre avec avantage les Sarrazins.

Urbain II lui succéda, et conserva le pouvoir jusqu'à sa mort arrivée en 1099. Son nom était Eudes, ou Odon, et il était français. Les prétentions ambitieuses de ce Guibert, mentionné plus haut, le tourmentèrent beaucoup, mais néanmoins son énergie parvint à sauver son pouvoir contesté. La première croisade fut dûe autant à son influence qu'aux prédications de *Pierre-l'Hermite.* Lui-même vint en France en 1095 pour achever ce que le solitaire avait commencé. Urbain mourut quelques jours après la prise de Jérusalem par les Croisés. Ce Pierre-l'Hermite était un gentilhomme français natif d'Amiens vers le milieu du onzième siècle, et qui avait quitté le service militaire pour se faire hermite. La terreur causée par l'annonce de la fin prochaine du monde lui avait probablement dérangé la tête; cette folle menace avait été l'œuvre d'un hermite fanatique de la fin du dixième siècle, nommé *Bernard* de Thuringe. Pierre se rendit à Rome, déplora le sort des Chrétiens en pélérinage à la Terre-Sainte, où lui même avait fait un voyage en 1092; son éloquence toucha le pape, de qui il reçut la mission de prêcher la première croisade. Sa mission eut tout le succès qu'il pouvait souhaiter; il se mit à la tête de la première armée qui partit pour l'Orient. Mais comme cette armée de soutiens de la foi pillait et dévastait tout sur son passage, elle souleva contre elle les peuples qui la détruisirent presque en entier. Pierre-l'Hermite revint en France; on ignore à quelle époque précise il mourut; seulement on croit que

c'est vers 1115, au monastère de Neu-Moutier, fondé par lui dans le pays de Liége. C'est à lui que l'on doit la composition des *litanies*, sorte de prières que l'on chante dans l'église pour honorer Dieu et les saints en les invoquant l'un après l'autre. Il fit chanter ces prières pendant son premier séjour à Jérusalem.

Pascal II termina le onzième siècle et commença le douzième. Elu en 1099, il ne mourut qu'en 1118. Son véritable nom était Rainieri : mais il était passé en usage que les papes en changeassent quant ils arrivaient au pouvoir. Pascal naquit à Blède en Toscane. De vifs démêlés s'élevèrent entre lui et *Henri Ier*, roi d'Angleterre, ainsi qu'avec les empereurs *Henri IV* et *Henri V*, au sujet des investitures, Henri V le fit jeter en prison parce qu'il avait refusé de le couronner. Ce pontife eut à se défendre contre un anti-pape, contre des rebelles: enfin son règne fut fort agité, mais ne produisit rien pour les arts. Ce siècle, qui compte encore vingt papes et sept anti-papes, depuis Sylvestre II, mort l'an 1003, jusqu'à Pascal II, décédé en 1118, n'offre pas six noms envers lesquels la civilisation et les arts puissent se croire obligés à la reconnaissance. Il faut dire cependant que Léon IX, mort en 1054, passait pour le plus habile musicien de son temps. Ce pape a écrit l'histoire de saint Grégoire, dit le Grand, auquel on le comparait pour la composition des cantiques; il en a écrit entre autres pour les vigiles de saint Grégoire, et pour saint Hydulphe, et l'on chante encore ces mélodies à la fête de ce saint. Victor III, décédé en 1087, était aussi musicien et compositeur; on prétend qu'il existe de lui un hymne en l'honneur de saint Maur.

Robert, cinquante-et-unième roi de France (en comptant depuis *Pharamond*, *Clodion*, *Mérovée*, *Childéric*, avant *Clovis*, et les empereurs depuis *Charlemagne* au nombre de quatre; *Louis le Débonnaire Ier*, *Charles II le Chauve*, *Charles III le Gros*, *Charles IV le Simple*). Robert, comme je l'ai déjà dit, était bon musicien et aimait les arts. Ses successeurs, pendant le onzième siècle, furent *Henri Ier*, mort en 1060 (c'est sous ce règne que commença l'animosité qui n'a cessé de se manifester entre la France et l'Angleterre), et *Philippe Ier*, qui ne cessa de vivre qu'en 1108. Je m'abstiendrai de

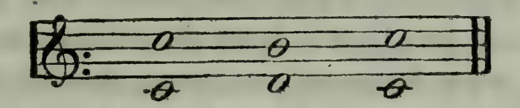
tout détail politique pour ne m'occuper que de la musique à laquelle je suis impatient de revenir. Rappelons succinctement les époques. La naissance de Jésus-Christ, ses doctrines sèment des germes de dissolution dans l'empire romain, fondé sur les ruines de l'empire grec; après plus de cinq siècles d'existence, le christianisme triomphe, l'empire est scindé en deux grandes fractions: l'une grecque et orientale, l'autre latine et occidentale. Constantin et ses successeurs s'emparent de la première, les papes se saisissent de la seconde; l'épée et la hache des Francs viennent dans les Gaules fonder, par la main de Clovis, l'empire de Charlemagne, et ouvrir les voies à la propagation du christianisme. Saint Ambroise, saint Grégoire recueillent, rédigent et utilisent au profit du culte chrétien les débris de la musique grecque, et les introduisent partout sur les pas de leurs missionnaires; l'orgue apparaît en Europe en 757 de l'ère chrétienne; vers le milieu du neuvième siècle, l'*harmonie* moderne prend naissance sous les doigts de *Hucbaldus,* de Saint-Amand en Flandres; la première tierce mineure est découverte, puis la dixième, la sixte majeure, etc. On parvient à *organiser* le chant; *Guido d'Arezzo* invente une nouvelle méthode pour enseigner la musique, et la met en pratique à la fin du dixième siècle; il invente aussi le clavecin, etc. Le contrepoint harmonique était né au temps d'*Hucbaldus,* qui écrivait déjà à plusieurs parties. Voici, je crois, depuis l'an premier de l'ère chrétienne, la succession historique des principaux faits qui intéressent l'art musical moderne depuis sa naissance jusqu'à l'apparition de *Francus*, dont je vais m'occuper.

Franco, ou *Francus,* né à Liége, était célèbre dans ce siècle, et vécut jusqu'en 1083, époque de sa mort, arrivée 41 ans après celle da *Pierre Abailard,* ou *Abélard,* né près de Nantes en 1079, et décédé en 1142. On sait qu'*Abélard* était un homme d'un grand savoir; mais ce que l'on ignore assez généralement, c'est qu'il était fort bon musicien, qu'il écrivit les paroles et la musique d'un grand nombre d'hymnes, et qu'il était en quelque sorte le maître de chapelle du Paraclet, pour lequel il composa un bréviaire. *Francus*, auquel je reviens, n'est pas le plus ancien maître de l'école fla-

mande: cet honneur appartient à *Hucbaldus,* ainsi qu'à *Bromel,* élève de *Ockenheim,* appartient le titre de chef de l'école française. mais *Francus* jouissait déjà d'une grande réputation en 1066, et, ce qui paraît certain par un manuscrit en treize chapitres qu'il a laissé, et que l'on conserve dans la bibliothèque dite ambroisienne, à Milan, c'est qu'il est l'inventeur de *la mesure et des temps* en musique, ce qui fixerait au milieu du onzième siècle la naissance de ce précieux système, attribué à tort à *Jean de Muris,* dont j'ai parlé. Ce dernier, qui était docteur de Sorbonne à Paris au quatorzième siècle, a beaucoup écrit sur la musique: il est le premier qui ait défendu de faire deux consonnances parfaites de suite. On voit d'ailleurs, par un passage de ses œuvres, qu'il reconnaît *Francus* comme l'inventeur de la mesure, et ne prétend nullement à l'honneur de cette invention. Il suit évidemment de ceci qu'avant le onzième siècle de l'ère chrétienne il n'avait *jamais existé aucune mesure musicale régulière,* de même qu'avant le neuvième siècle il n'avait *jamais existé aucune harmonie* autre que l'octave et l'unisson; que cette mesure est l'œuvre du génie calculateur de *Francus,* de Liége, et que c'est à l'école flamande que nous en sommes redevables. L'autorité et le témoignage de l'abbé de Loben, *Hérigérus,* dans l'évêché de Liége, lequel succéda à *Talcuin,* du dixième siècle, et mourut l'an 1009 prouvent sans réplique que la musique moderne florissait en Flandres et en France, où tout fut inventé: *harmonie, contrepoint, fugue, canon, mesure, barres de mesures, portée, silences, notes, noms de notes, clefs, valeurs,* etc., fort longtemps avant qu'un seul nom de quelque valeur se soit fait connaître ailleurs. L'abbé *Hérigérus* occupa vingt ans la place de son prédécesseur, et composa l'hymne à la Vierge, ainsi que deux antiennes pour saint Thomas.

Ce n'est qu'en 1026 que l'usage des orgues commença à s'introduire dans les monastères, ainsi que la nouvelle méthode de *Gui d'Arezzo,* le système complet de cette méthode avait fini par se composer de vingt-deux sons. Je trouve, à la suite de cette assertion, une nouvelle affirmation que *Jean de Muris* inventa les premières notes, les silences et les muances; mais j'y répondrai, comme je l'ai

déjà fait, que puisque le *contrepoint* est né au neuvième siècle, il fallait bien qu'il y eût des *points* pour que l'on pût les écrire harmoniquement les uns *contre* les autres, c'est-à-dire les uns au-dessus des autres; en outre, il est évident que ces points étaient déjà des *notes*, puisque *Hucbaldus*, cité par l'abbé Gerbert, écrivit ses manuscrits en *notes du dixième siècle*, ce qui est affirmé dans le *Dictionnaire des Musiciens*, et que *Francus* en cite de quatre espèces dont il donne les figures: la longue ▪, la double longue ▬, la brève ▪, et la semi-brève ♦ : c'est aussi à lui que l'on doit le premier emploi connu de la sixte majeure entre deux octaves.



La musique, comme tous les arts, demeura stationnaire pendant plus d'un siècle, grâce à la fièvre des croisades. *Jean de Muris*, du quatorzième siècle, a donc pu faire adopter de nouvelles figures, modifier leurs valeurs, les déduire l'une de l'autre d'une manière plus rationnelle, mais à coup sûr il n'a pas pu inventer les notes qui existaient quatre siècles avant qu'il vît le jour.

On sera moins étonné de la rareté des orgues si l'on réfléchit à l'état des sciences, de la mécanique à cette époque; l'étude de la structure de l'orgue, des moyens d'en fabriquer de semblables, de les ajuster, d'en jouer, avait dû demander beaucoup de temps et les facteurs d'orgues ne devaient pas être nombreux au onzième siècle. Il était plus facile d'écrire sur la théorie, à ce qu'il semble, comme le firent *Francus, Raoul, Gui d'Arezzo, Jean de Muris*, et tant d'autres, que de confectionner des instruments à l'imitation d'un modèle venu d'Orient, sans instructions, sans ouvriers, sans outils: tout était à faire, et la volonté de faire avant tout. De l'an 757, époque à laquelle pénétra en France, et par conséquent en Europe, le premier orgue connu, jusqu'à l'an 1026, temps auquel il paraît que les difficultés d'imitation, d'étude, de multiplication, et en même temps d'application, avaient été en grande partie vaincues, il s'écoula 269 ans à peu près, ce qui prouve avec quelle lenteur

se sont développées les facultés de l'esprit humain, et quelle immense suite de siècles il a fallu pour amener la formation des grands empires d'Asie, et le degré de civilisation, d'instruction où l'histoire écrite nous permet de les étudier. L'orgue envoyé à Pépin, père de Charlemagne, était cependant borné au point d'être portatif, puisqu'il ne se composait que du *régal*, ou jeu de tuyaux à anches: jeu qui n'existe plus; il a fallu néanmoins près de trois siècles pour étudier, imiter, propager cet instrument qui est en quelque sorte la cause unique et première des prodigieux développements qu'a éprouvés la musique depuis son introduction dans les Gaules jusqu'à nos jours. Parmi les théoriciens que j'ai nommés plus haut, il en est un, *Raoul,* frère du célèbre *Anselme;* ce Raoul me rappele son docte frère qui, au temps de *Gui d'Arezzo,* écrivit sur le *demi-ton;* mais on croit qu'il ne fut que le commentateur d'*Olympe* de Phrygie, lequel vint à Athênes l'an du monde 3600. Cet *Olympe,* assure-t-on, inventa le *demi-ton*, ainsi qu'un instrument dont les cordes procédaient de l'une à l'autre par intervalles d'un ton, et entre lesquelles il en avait placé de plus déliées qui partageaient en deux demi-tons ces intervalles, qu'apparemment il trouvait trop durs. On a prétendu qu'il avait su renfermer dans cet instrument les trois genres de musique, le *diatonique,* le *chromatique* et l'*enharmonique;* pour les deux premiers, cela peut se concevoir; pour le troisième c'est une question: c'est ce dernier que les Grecs appelaient, on ne sait pourquoi, *genre épais,* ou musique complète. C'est aussi dans ce siècle, en 1091, que naquit saint *Bernard,* à Châtillon, en Bourgogne. Ce savant composa des hymnes et divers autres ouvrages; sa haute intelligence, ses lumières, son grand savoir, lui acquirent une réputation beaucoup mieux méritée que les cent soixante monastères que l'on dit qu'il fonda, et les papes qu'il fit élire; il fut premier abbé de Clairvaux, et mourut au mois d'août 1153, âgé de 53 ans seulement. Ses vastes connaissances, sa sagesse, le firent prendre souvent pour arbître dans de graves et délicates discussions. Le cardinal *Bona* assure que saint *Bernard* établit l'usage du chant parmi ses disciples. Cet établissement commençait alors à devenir plus facile, en ce qu'il était fondé

sur un soutien tout puissant, l'orgue. Il y avait déjà, à cette époque, des hommes patients, persévérants, studieux, choses assez rares en France! auxquels leurs études, leur application avaient fait donner, dans cette seconde moitié du onzième siècle, le titre d'*organiste*, titre que porta le premier *Sigo*, abbé de Saint-Florent, à Saumur, et qui avait de la réputation à cette époque. J'ai résumé précédemment ce que j'ai recueilli sur les temps anciens, et je crois avoir établi d'une manière passablement logique et assez claire comment s'est formé le système musical moderne, arrivé au point de développement où nous le montre le onzième siècle; je m'abstiens de toucher aux innovations qui appartiennent aux siècles postérieurs, et dont je m'occuperai en temps utile.

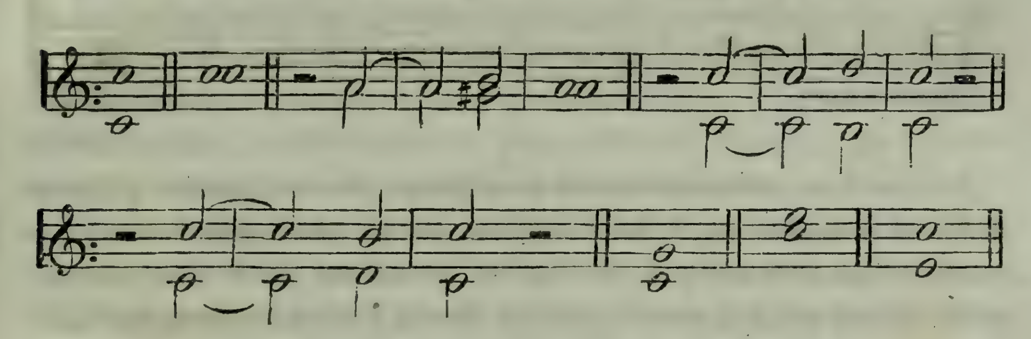
C'est du mélange des traditions barbares de l'Occident, et des fragments rassemblés par saint Ambroise et saint Grégoire des précieux débris de la musique antique, que s'est formé le système que j'ai esquissé précédemment, et dont les développements reposent sur trois points principaux: 1° la formation de l'échelle diatonique des sons; 2° l'invention des signes propres à les représenter; 3° celle de la mesure et des rhythmes. L'orgue, ayant l'inappréciable avantage de pouvoir faire entendre, par le secours des doigts, plusieurs sons à la fois, éveilla dans la pensée des plus intelligents cette *idée, unique* jusqu'alors, qu'il pouvait y avoir du charme pour l'oreille dans l'accouplement choisi de deux sons différents. Le premier essai de ce genre qui fut admis, après bien des peines, fut, comme je l'ai dit, la tierce mineure: ce premier intervalle donna naissance aux autres, auxquels s'accoutumèrent successivement les voix, les oreilles et les doigts. Lorsque la gamme entière, l'octave, fut formée, lorsqu'on eut comparé les sons entre eux et jugé le rapport admissible qui pouvait exister entre les graves et les aigus, lorsqu'on eut remplacé les lettres de saint Grégoire par les notes d'*Hucbaldus*, où les points de *Gui d'Arezzo*, comme signes plus distincts, plus positifs, mais encore sans valeurs rationnelles, alors se forma la collection des intervalles connus; l'unisson n'est point un intervalle, il y a identité entre les deux sons qui le forment: c'est le *zéro* musical auquel on n'a jamais songé à chercher un

nombre. Mais vinrent ensuite, lentement, à de grandes distances, à des époques fort diverses, le demi-ton naturel, ou la seconde mineure; le ton diatonique, naturel, ou la seconde majeure; la seconde augmentée; la tierce mineure; la tierce majeure; la quarte diminuée; la quarte juste; la quarte augmentée; la quinte diminuée; la quinte juste; la quinte augmentée; la sixte mineure; la sixte majeure; la sixte augmentée; la septième diminuée; la septième mineure; la septième majeure; l'octave; la neuvième mineure; la neuvième majeure. Ici s'arrêtèrent nécessairement les combinaisons d'intervalles mélodiques, attendu qu'il fut notoirement reconnu que l'intervalle de neuvième, étant déjà le doublement de l'intervalle de seconde à l'octave au-dessus, en abordant celui de *dixième,* on ne ferait que répliquer la tierce: et ainsi des autres. Le choix judicieux des sept lettres de saint Grégoire, substituées aux 1620 signes des Grecs, fut déjà un grand bienfait; on fit donc très sagement de renfermer tous les intervalles mélodiques ou harmoniques dans le cercle régulier de la neuvième, et de les nommer tous par les noms des intervalles simples les plus rapprochés, quelque fût d'ailleurs l'écartement des deux parties extrêmes formant ces intervalles, soit à cause de la dissemblance des voix, soit à cause de la différence des instruments; on évita, par ce système simplifié, de retomber dans les fatigantes dénominations de *onzième,* de *douzième,* de *treizième,* de *quatorzième,* de *quinzième,* etc., que l'on relégua dans le chaos de l'ancienne théorie: ce qui permit en même temps de supprimer beaucoup de chiffres inutiles, et par conséquent embarrassant. Ainsi *ut*, *mi,* à quelque intervalle, ou, pour mieux dire, à quelque distance que l'*ut* grave soit du *mi* aigu, ne comptent, en harmonie, que pour un intervalle de tierce, et se chiffre dans ce sens unique par un 3: il en est de même pour tous les autres. (Voy. mon *Traité d'Harmonie.*)

On sentira bien qu'ici j'ai esquissé rapidement les enfantements dûs à plusieurs siècles d'expériences, de découvertes, et devancé les explications nécessaires pour éclairer ce grand travail de l'esprit humain; mais il m'a semblé qu'un coup-d'œil rapide et général sur l'ensemble de la situation de l'art ne serait pas déplacé; je re-

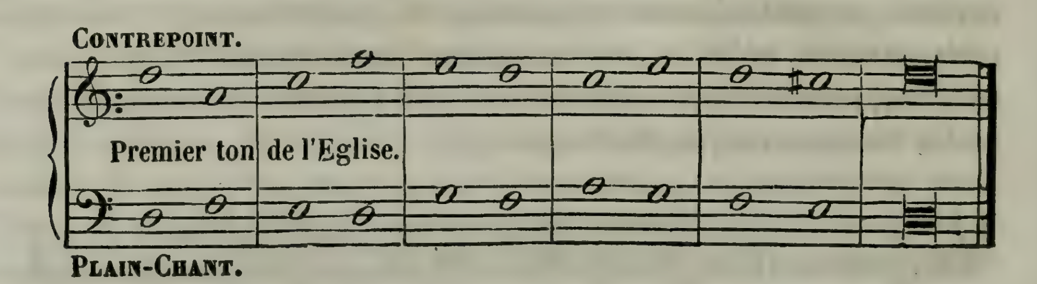
prendrai d'ailleurs le cours des détails au fur et à mesure qu'ils se présenteront.

Nous sommes donc au onzième siècle en possession des intervalles d'octave, d'*unisson*, de tierce mineure, de dixième, de sixte majeure, et probablement de quinte juste, de tierce majeure et de sixte mineure, enfin de tout le système harmonique consonnant, fruit inappréciable des timides essais, des pénibles et lentes découvertes faites au moyen de l'orgue.



De là sont nés les dénominations de *chant organisé*, ou à la manière de l'orgue; de *déchant*, ou double chant; de *discant*, ou chant dissemblable. Tous ces intervalles, comme on doit le croire, passèrent lentement et successivement de l'orgue dans le domaine des voix, et, je le répète, cette fusion date du neuvième siècle puisque le savant moine de Saint-Amand, *Hucbaldus*, de 840, est reconnu comme le seul, comme le *premier* de tous les auteurs anciens, grecs ou latins, qui parle de la musique à plusieurs parties. De la réunion, de l'agencement de ces divers intervalles, est né ce que nous nommons aujourd'hui *contrepoint:* car ce nom est postérieur à son invention. Cette invention, appliquée d'abord à deux voix seulement, dût amener une classification dans ces interprètes du chant, une mesure de leur étendue naturelle possible, et cette étendue ne fut pas jugée susceptible d'atteindre au-delà de dix degrés pour chaque caractère de voix, dont la première différence naissait naturellement de la différence des sexes. Dès que les figures de notes eurent été trouvées, ce *contrepoint:* devint promptement une *première espèce* à deux parties, à laquelle succédèrent quatre autres espèces à trois, à quatre et même à cinq parties; mais tous ces

développements ne s'effectuèrent qu'avec le temps. Cette première espèce se composait de *points* contre *points*, ou de notes contre notes d'égale valeur, comme seraient, par exemple, des rondes contre des rondes:



J'ai placé ici prématurément un exemple du contrepoint à l'usage des écoles modernes, à deux parties, sur un plain-chant donné, le premier ton authentique de l'Eglise, *ré mineur*, et de première espèce, parce que j'ai pensé que l'on devait avoir hâte de savoir enfin ce que ce pouvait être que ce contrepoint, cette première création musicale harmonique, et je me suis empressé de satisfaire une curiosité que je crois très naturelle.

Ces notes, d'égale valeur, marchent ensemble l'une au-dessous de l'autre, par des mouvements différents qui ont reçus, en leur temps, les qualifications de *mouvement droit* ou *semblable*, de *mouvement oblique*, et de *mouvement contraire*, qui produisirent tour à tour, et de différentes manières, qu'il serait hors de propos d'expliquer ici, les divers intervalles harmoniques dont j'ai donné ci-dessus les noms et l'exemple.

Puis vinrent ensuite les *dissonances*; cette création nouvelle doubla le domaine de l'art en ajoutant au système diatonique consonnant, un système nouveau, complet et plus riche, plus considérable que le premier. On fait honneur à *Monteverde*, de Crémone, né en 1570, de l'invention des dissonances; mais il est certain que *Palestrina*, né en 1529, élève de *Goudimel*, de l'école gallo-belge, en connaissait déja plusieurs qu'il avait sans doute apprises de son habile maître; ce qui prouve quelles devaient être antérieurement connues et pratiquées dans l'école flamande. *Palestrina* en fit aussi

usage, et ses offertoires à cinq voix suffiraient seuls pour le prouver. *Monteverde* créa de nouvelles dissonances, telles que la quinte diminuée, la septième dominante, la septième de sensible, la neuvième; il perfectionna la préparation, la résolution des dissonances, mais il ne fut pas l'inventeur du système entier, bien qu'on l'ait prétendu, à tort ce me semble, et ce qu'il est facile de reconnaître en lisant les œuvres de Palestrina, et en comparant la date de sa naissance avec celle de *Monteverde*, plus moderne de quarante-et-un an que le précédent. J'aurai occasion de reparler de Monteverde lorsque je m'occuperai du seizième siècle. L'adoption et l'emploi des dissonances produisirent la quatrième et la cinquième espèce de contrepoint : cette dernière, plus riche de figures, de mouvements, fut nommée par privilége *contrepoint fleuri*.

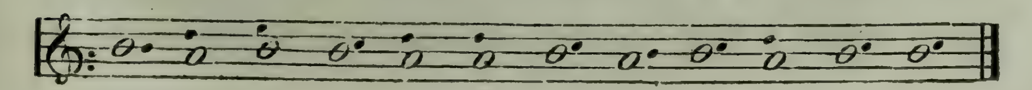
On présume que la *sirinx*, ou flûte de Pan, à plusieurs tuyaux, pourrait bien avoir fait naître la pensée de l'orgue pneumatique, ou à vent : ce ne serait pas la première fois qu'une petite cause aurait produit un grand effet, et que la vérité sentencieuse du proverbe aurait reçu son application. Cet instrument était dans son origine d'une fort petite dimension, et se nommait *positif, régale*, ou *portatif;* on ne sait d'où lui vient le nom d'*orgue*, qui est masculin au singulier et féminin au pluriel; je cherche à me rendre compte de cette bizarrerie, consacrée par le dictionnaire, et je demande très humblement comment il se fait que l'on doive dire *un bon orgue*, et de *belles orgues ;* on me rendra service en me l'expliquant. Toutefois, masculin comme je le crois, ou féminin comme le dit l'Académie, c'est sur cet instrument que l'on a trouvé les premières combinaisons de sons étrangers l'un à l'autre, mais arrangés l'un au-dessous de l'autre avec une certaine symétrie, une certaine convenance, dont l'oreille fut le premier guide, le premier régulateur, et que l'on a fini par nommer *système harmonique des accords*, divisé en deux grandes sections, celle des *consonnances* et celle des *dissonances;* les trois genres *diatonique, chromatique, enharmonique*, les trois mouvements *droit, oblique, contraire,* toutes les autres règles composant aujourd'hui notre corps de doctrine harmonique enseignante furent successivement déduites de ces deux sources

principales, et furent complétement ignorées des anciens, avant et longtemps encore après l'établissement de l'ère chrétienne.

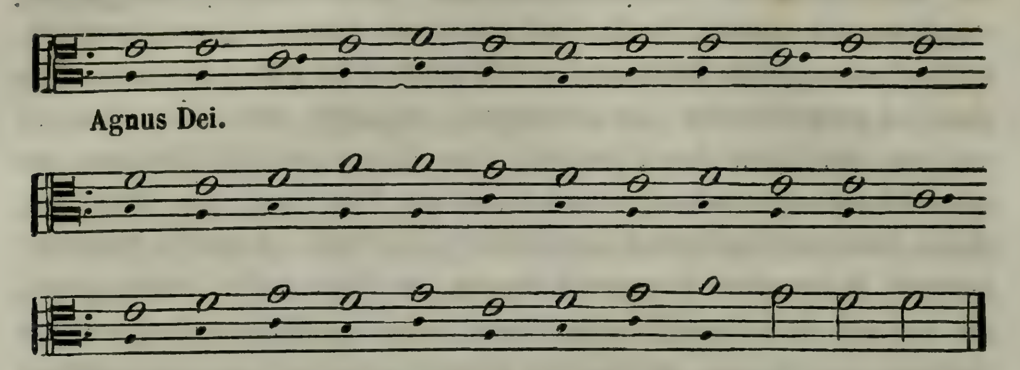
A la suite de nombreuses tentatives, une foule d'écrits spéculatifs enfouis dans les bibliothèques des monastères jusques au *milieu du quinzième siècle,* époque à jamais mémorable de *l'invention de l'imprimerie,* il arriva enfin que l'on parvint à écrire de la musique pour deux voix, ou deux instruments, ce qui constitua le *duo* tracé sur deux lignes parallèles, ou portées horizontales, liées ensemble par un trait vertical placé au commencement, à gauche de l'œil, et qu'on a depuis appelé *accolade;* cette accolade a fini par embrasser sur une même page de papier trois portées, ce qui forma le *trio;* puis quatre, ce qui donna le *quatuor;* puis cinq, six, sept, huit, neuf *portées*, ce qui produisit le *quintetto,* le *sextetto,* le *septuor,* l'*octuor,* le *nonetto,* enfin toutes les parties constitutives d'un morceau à grand orchestre avec des voix; l'*accolade* embrassa alors toutes les portées, toute la hauteur d'une page réglée de quinze ou vingt lignes, où chaque chanteur, chaque instrumentiste eut sa partie; sa ligne spéciale, qui ne pouvait varier tant que durait le même morceau, toujours en partant de gauche, où était fixée l'accolade, et allant à droite: c'est cet ensemble que l'on a définitivement nommé *partition*, c'est-à-dire la réunion, sous un même point de vue, de toutes les parties composant un morceau de musique.

Toutes ces importantes innovations furent avidement saisies, étudiées, développées, malgré les clameurs, les oppositions des préjugés, de la routine, qui criaient au scandale et qu'on allait bouleverser les choses les plus saintes. A la suite de toutes ces utiles créations vint, à son tour, ce que l'on appelle le *chant sur le livre*, qui peut encore aujourd'hui passer pour une opération remarquable de l'intelligence musicale. Le *chant sur le livre* se compose ordinairement d'un plain-chant écrit pour la voix de *taille,* ou de *tenore,* ce qui est la même chose, sur le livre placé sur le *lutrin,* ou pupitre qui occupe toujours le milieu du chœur dans chaque église, en face du maître-autel. Trois autres chantres entourent le ténor et *improvisent* du contrepoint sur ce chant écrit, qui devient alors

à quatre parties réelles. Ce chant était ordinairement accompagné par un *serpent,* et l'est maintenant par l'*ophicléïde,* instrument fort supérieur au serpent, qu'il a fait à peu près disparaître entièrement. Il faut sans doute beaucoup d'habitude et de l'habileté pour faire ainsi, à première vue, du contrepoint régulier, une bonne harmonie sur un plain-chant donné; mais il est vrai de dire que ces plain-chants sont toujours les mêmes que l'on répète tous les jours; selon leur appropriation particulière; les trois chantres improvisateurs, le premier, le second-dessus, ou l'*alto,* ou la *hautre-contre,* ce qui est synonyme, et la basse, sont également toujours les mêmes, ou choisis, au besoin, parmi ceux qui ont une parfaite connaissance de ce genre, connaissance fondée sur de bonnes études et une longue pratique. Une fois que les parties régulières sont trouvées et combinées ensemble, la mémoire vient en aide et rappelle aisément à chacun ce qu'il doit faire. Ce *chant sur le livre* s'exécutait, comme il s'exécute encore aujourd'hui, comme je viens de le dire, à quatre parties, en harmonie simple, ou consonnante, et à la manière *syllabique;* il s'adapte aux psaumes, aux cantiques, et particulièrement au *magnificat,* des offices de l'église; il n'a d'aûtre mesure que celle de la valeur longue ou brève des syllabes: c'est du chant grec avec des paroles latines, mis en harmonie consonnante moderne à quatre parties. On appelle aussi cela du *chant en faux-bourdon;* j'en ai déjà dit quelques mots: j'ajouterai que cette désignation me paraît obscure, et que j'en ai vainement cherché l'analogie raisonnable, que l'on explique de diverses manières aussi peu satisfaisantes l'une que l'autre. Les Italiens appellent *faux-bourdon* une certaine harmonie composée de plusieurs sixtes accompagnées de quartes, qui doivent produire un étrange effet! Mais ce qui est plus curieux, c'est la citation qui se trouve dans le troisième livre d'un ouvrage de *Gafforio,* théoricien né à Lodi le 14 janvier 1451, lequel reproduit un morceau très singulier, qui se chantait à Milan la veille des Morts, et que je ne puis m'empêcher de transcrire ici:



Et cet autre, non moins curieux, tiré d'un manuscrit du treizième siècle :



J'avoue que j'ai peine à comprendre comment il se trouvait, à une semblable époque, des oreilles capables de supporter de pareilles conceptions : si c'est là du *faux-bourdon*, c'est à coup sûr du plus *faux*, du plus insupportable qui ait jamais pu se faire.

La lettre F a servi longtemps de clef pour la partie de basse de ces sortes de compositions ; cette clef, je l'ai désignée ailleurs, comme elle m'était alors indiquée, par la lettre C retournée ; et c'est encore à peu près là la figure qu'elle a maintenant. Au surplus, il règne une grande incertitude sur la séméiographie, ou manière dont les anciens se servaient pour écrire la musique, et ce que je viens de rapporter est certainement peu propre à rassurer les oreilles et à fixer les esprits à cet égard. Cependant il existait un système qui devait avoir une certaine régularité ; les modes se divisaient en *authentiques*, en *arithmétiques*, et en *plagaux ;* les premiers reçurent cette dénomination parce qu'il est de toute authenticité qu'ils ont été choisis, adoptés, reconnus légalement par le pape saint Grégoire. Lorsqu'à sa terminaison, le plain-chant fait le mouvement de la dominante à la tonique, soit en descendant de quinte, soit en montant de quarte, comme dans *sol, ut,* le mode est *authentique ;* c'est ce que nous nommons *cadence parfaite*. Lorsque ce mouvement de la terminaison se fait en descendant de la quarte à la tonique, ou en montant de quinte à cette même tonique, comme dans *fa, ut,* le mode est alors *plagal :* c'est ce que l'on appelle *cadence plagale*. C'est la définition théorique la plus positive que l'on

puisse donner de la différence qui existe entre les modes *authentiques* et *plagaux*, différence importante à observer dans le choix ou la disposition des *plain-chants*, qui, pour être selon les règles sévères d'une construction régulière, ne doivent jamais dépasser les bornes d'une octave, dont ils peuvent parcourir tous les degrés, mais non s'étendre au-delà : cette règle n'est cependant pas toujours respectée comme elle devrait l'être constamment, et d'autant plus scrupuleusement que, de ces formes rigoureusement observées, dépend l'espèce de *tonalité* propre à ce genre qui, à vai dire, n'en a point, ou fort peu. J'aurai soin de m'arrêter en temps utile sur cette *tonalité* puissante que nous possédons maintenant, et sans laquelle il n'y avait, à proprement parler, ni musique, ni modes, ni tons, mais un instinct vague, indéterminé, un jugement irrationnel de l'oreille et de l'intelligence musicale qui produisait, sans se rendre un compte sévère, exacte de ses productions, et qui attendait la main savante par laquelle cette *tonalité* devait un jour être fixée d'une manière claire et invariable. Mais laissons le *chant sur le livre* sur lequel j'ai dit incidemment ce qui m'a paru digne de quelque attention. D'autres objets appellent notre examen, bien qu'il faille souvent les prendre forcément d'une manière en quelque sorte isolée; cette nécessité ressort de ce qu'il faut les saisir dans l'époque où ils se rencontrent, parce que cette époque fournit seule l'occasion de les mentionner, ce qui amène nécessairement, et amènera peut-être souvent encore des transitions un peu brusques qu'il faut attribuer à deux causes principales. La première tient essentiellement à la nature, parfois fort disparate, des matériaux historiques compris dans le cadre d'un siècle; la seconde est la crainte d'abuser de la patience du lecteur en cherchant par des *phrases* à le conduire d'un objet à un autre parfaitement dissemblable, au moyen de détours oratoires, de circonlocutions adroitement ménagées, qui établiraient une sorte de relation factice entre des objets qui n'en ont réellement aucune.

Et, par exemple, l'instrument que nous nommons aujourd'hui *guitare*, s'appelait au onzième siècle *guiterne*. Cet instrument à cordes de boyau se tient et se joue comme se jouaient et se

tenaient le luth, le théorbe, etc. Les anciennes guitares n'avaient que quatre cordes; la cinquième date, à ce que l'on croit, du dixième siècle, et ce n'est qu'au dix-septième qu'elle prit le nom qu'elle porte aujourd'hui. On ignore l'origine certaine de cet instrument; on croit néanmoins, et avec quelque vraisemblance, que nous le devons aux Espagnols, qui le tenaient eux-mêmes des Maures. De temps immémorial, il fut en usage chez les Persans qui l'avaient reçu d'Arabie: les Turcs le tiennent de la même source, où il fut en usage dès la plus haute antiquité. Les Egyptiens ont également connu un instrument à long manche, assez semblable à notre guitare; cet instrument de musique a été remarqué sur les peintures du temple de *Denderah*. Cette guitare, très bornée dans ses ressources et ses effets, ne pouvait servir, selon toute apparence, qu'à exprimer quelques sons propres à accompagner certaines danses; mais, dans ces temps modernes, elle a acquis de grands développements; elle est arrivée à ce point d'accompagner le chant d'une manière agréable, et les efforts d'habiles et persévérants artistes, tels que les *Sor*, les *Carcassi*, les *Carulli*, etc., ont développé, étendu ses moyens, et lui ont donné une importance, un intérêt qu'elle n'avait point eus jusqu'alors. On a essayé de construire des guitares en forme de lyre, mais cet essai ne s'est point soutenu; la forme de la lyre a cependant plus de grâce, d'élégance que celle de la guitare, on ne saurait en disconvenir. La *mandoline* est de la même famille; mais est-elle antérieure ou postérieure? c'est ce que je ne puis décider: seulement elle se pince avec une petite pièce d'écaille prise entre le pouce et l'index, parfaitement semblable au *plectrum* dont se servaient les Grecs pour pincer la lyre: je laisse à d'autres le soin de tirer des conclusions de ce rapprochement. Il se pourrait cependant que la mandoline, la guitare, le luth, la pandore, le théorbe, la mandore, le trigone, la harpe, ne fussent que des imitations, plus ou moins modifiées, de la lyre qui en serait comme le type, la raison première; de plus, tous ces instruments se tenaient comme la lyre, de la main gauche, et se pinçaient de la main droite: la harpe moderne fait seule exception, puisqu'elle se pose sur pied et se joue des deux mains. A l'égard

de la guitare, de la mandoline et de la harpe, il y a à dire que ces instruments sont les seuls conservés: tous les autres sont aujourd'hui tombés dans le plus parfait oubli. Le clavecin, inventé par *Gui d'Arezzo,* me semble aussi appartenir, quoique de fort loin, à cette famille, car les cordes du clavecin étaient également *pincées,* mais, à la vérité, par un autre moyen que j'expliquerai plus tard. Cet instrument eut aussi ses variantes, parmi lesquelles on cite le *manichordion,* qui n'était autre que l'*épinette,* aussi complétement oubliée que le clavecin depuis la belle invention du piano. On a prétendu que le *manichordion* avait *cinquante* touches; mais je ne crois pas nécessaire de discuter une semblable assertion.

La *mesure,* en musique, devait arriver à une époque quelconque, car de tous temps on a cherché à mesurer le cours des jours. On attribue l'invention des *cadrans solaires* aux Babyloniens; d'autres reportent aux Chaldéens cette utile découverte; ces derniers regardaient *Berose,* de Babylone, prêtre de *Bélus,* historien, astronome, qui vivait au temps d'Alexandre ou de Ptolomée Philadelphe, comme l'inventeur d'un *hémicycle* propre à marquer la division du jour: division qui ne pouvait, toutefois, être appréciable que lorsque le soleil était parfaitement dégagé de nuages. Les Athéniens avait une telle vénération pour *Berose,* auquel il dûrent, vers la cinquante-huitième olympiade, la connaissance de ce cadran solaire, qu'ils lui érigèrent une statue. Les Grecs nommaient *heliotropium,* ou *gnomon,* ces espèces de cadrans. Au temps de *Moïse,* on avait élevé par ses ordres des *colonnes* dont l'ombre, portée à l'opposition du soleil, marquait la marche du jour: les *obélisques* des Egyptiens servaient au même usage; mais tous ces moyens étaient nuls la nuit, ainsi que par les temps couverts, et ne fournissaient d'ailleurs aucun fractionnement approchant de l'heure, de la demi-heure, des quarts, des minutes, des secondes. Il n'est donc pas étonnant que les Grecs n'aient point eu la pensée d'appliquer la mesure à la musique. Ce qui paraît à juste titre véritablement surprenant, c'est que jusqu'à *Francus,* en 1066, jusques à la moitié du onzième siècle de l'ère chrétienne, cette mesure musicale ait été ignorée de tous ces moines savants qui méditèrent sur la mu-

sique, jusqu'à ce vénérable *Francus,* du cerveau duquel elle naquit un jour. *Hucbaldus* l'ignorait aussi bien que *Gui d'Arezzo;* ce dernier composa une méthode des éléments qu'il sut choisir dans les espèces de méthodes de son temps, les classa avec dicernement, y ajouta le fruit de ses réflexions et de sa perspicacité, étendit l'échelle des sons, multiplia les lignes de la portée pour y pouvoir placer les points, représentant les sons, qu'il avait imaginés, et qui ont pu finir par devenir nos notes actuelles; il inventa sa main harmonique, l'hexacorde, etc. Je reconnais toutes ces choses; mais ses points n'avaient aucune valeur déterminée, et ses sons, pris ensemble, ou isolément, ou successivement, n'avaient encore aucune mesure: ceci n'est pas contestable.

Jean de Muris, chanoine de Paris, docteur de Sorbonne du commencement du quatorzième siècle, dont j'ai déjà parlé, paraît être celui auquel est réellement dûe l'ingénieuse idée d'améliorer la portée de Gui d'Arezzo en la simplifiant, c'est-à-dire en plaçant les points du moine de Pomposa *entre* et *sur* les lignes, ce qui permit de réduire à quatre le nombre des lignes de *Guido,* qui devait être de dix ou de huit au moins. Un plain-chant ne devant pas outrepasser l'intervalle de l'octave, il est clair que quatre lignes à la portée suffisaient, puisqu'elle donnait le point au-dessous, quatre points sur les lignes, trois dans les interlignes, un au-dessus de la portée, total neuf. Mais une production non moins précieuse du génie inventif de ce savant réfléchi fut la collection des petites figures carrées disposées de différentes manières, indiquant par leurs formes variées leurs diverses valeurs, tant spécifiques que relatives, et le rapport de durée qu'elles appliquaient aux sons qu'elles étaient chargées de représenter. Il inventa aussi, dit-on, quelques signes propres à indiquer les mouvements plus ou moins lents. Mais malgré toutes ces innovations, dont je suis bien éloigné de contester le mérite, je répète ce que je crois vrai, et c'est qu'il ne fut pas l'inventeur de la mesure, qui appartient à Francus. Cette mesure n'était pas celle de nos jours; elle est même assez difficile à comprendre: peut-être est elle incomplétement expliquée; toujours est-il probable qu'elle fut l'origine, la cause première de la

nôtre; Francus, on s'en souvient, avait aussi imaginé quatre figures de notes, que j'ai fait connaître précédemment. Ce qui distingue plus particulièrement *Jean de Muris*, ce sont ses préceptes en harmonie, dont quelques-uns se retrouvent encore dans nos codes, tel que la défense de faire deux quintes, deux octaves, ou deux tierces majeures de suite, comme choses évidemment vicieuses et mauvaises, et le nom de *contrepoint* substitué dans ses écrits à celui de *déchant*. Ainsi, le contrepoint, qui existait depuis le neuvième siècle, ne reçut cette dénomination que près de cinq cents ans après.

Toutes les échelles de sons présentent trois divisions distinctes: le *grave*, le *médium* et l'*aiyu*, soit pour les voix, soit pour les instruments. Les voix se subdivisent au grave en *basse-contre*, *basse-taille*, *concordant* ou *baryton*, c'est-à-dire *basse chantante*; les voix du médium sont la *taille* ou le *tenore*, l'*alto* ou la *haute-contre*; les voix de l'aigu sont celles de *contralto*, *mezzo-soprano* ou *second-dessus*, et de *soprano* ou *premier-dessus*. Les instruments correspondant à ces voix sont, au grave, la *contrebasse*, la *basse* ou *violoncelle*, l'*ophicléïde*, le *trombonne*, le *cor*, le *basson*; au médium, l'*alto-viola*, ou la *viole*, ou la *quinte*; à l'aigu, le *violon*, la *clarinette*, le *hautbois*, la *flûte*, la *petite flûte*. Chaque caractère de voix était jadis circonscrit dans un intervalle de dix degrés, que l'on ne croyait pas qu'il pût dépasser; et je parle d'une époque où l'extension donnée aux voix par une étude plus forte, mieux entendue du chant, avait déjà contraint à restituer une cinquième ligne à la portée de *Guido*, réduite à quatre par *Jean de Muris*. Dans le but de classer ces voix d'une manière précise et de concilier les divers diapasons avec l'obligation de ne point dépasser les limites de la portée, on imagina des signes, ou *clefs*, variés dans leur forme, au nombre de trois, placés chacun selon le besoin sur plusieurs lignes, et dont chaque forme, ainsi que chaque position, fut affectée spécialement à une catégorie, et dans cette catégorie à un caractère dont il devint invariablement la *clef*. Ces clefs sont au nombre de trois: la clef de *fa* 𝄢: appartient à la catégorie du grave; la clef d'*ut* 𝄡: appartient à la catégorie du médium; la clef de *sol* 𝄞: appartient à la caté-

gorie de l'aigu. Le placement de chacune de ces clefs sur différentes lignes n'eut d'autre cause que la nécessité de donner à chaque subdivision de voix introduite dans la classification générale un signe qui lui fût propre, distinct, et qui cependant n'augmentât pas le nombre, déjà considérable, des figures musicales. Ainsi, on imagina de placer la clef de *fa* sur la troisième et sur la quatrième ligne; la clef d'*ut* sur la première, la deuxième, la troisième et la quatrième ligne; la clef de *sol* sur la première et sur la deuxième ligne; ce qui donnait huit positions diverses, deux au grave, quatre au médium, deux à l'aigu, applicables aux huit subdivisions établies au fur et à mesure dans les trois catégories que je viens d'expliquer. De ces huit subdivisions, cinq seulement sont aujourd'hui conservées: une au grave, deux au médium, deux à l'aigu; des huit positions de clefs, cinq seulement sont également demeurées dans la pratique moderne: la clef de *fa* sur la quatrième ligne au grave, les clefs d'*ut* quatrième et troisième lignes pour le médium; la clef d'*ut* première et la clef de *sol* seconde ligne pour l'aigu: ces cinq subdivisions et ces cinq clefs suffisent parfaitement à tous les besoins, bien que l'exercice des voix, le travail du chant aient donné aux différentes échelles de sons une extension telle qu'aujourd'hui une voix qui possède deux octaves d'étendue, du grave à l'aigu, n'est point une voix extraordinaire, quoique ce soit à coup sûr une fort belle voix.

Le véritable emploi des clefs, qui sont nominativement placées à intervalle de quinte l'une de l'autre, est de fixer les noms des notes posées sur les lignes et dans les interlignes; ainsi donc, la clef de *sol* posée sur la seconde ligne de la portée, en comptant du bas en haut, annonce que toutes les notes placées sur cette seconde ligne se nomment *sol*, que celles placées dans l'interligne immédiatement au-dessus se nomment *la*, que celles qui sont sur la ligne suivante se nomment *si*, et de même en poursuivant de ligne en interligne, d'interligne en ligne, en montant jusqu'à l'extrême aigu; la même opération doit être faite en descendant: la note au-dessous de *sol* se nomme *fa*, la note au-dessous de *fa* s'appelle *mi*, etc. Le même procédé, le même calcul, le même raisonnement s'appliquent aux trois

clefs et à toutes les positions de clefs, dont chacune donne son nom à toutes les notes écrites sur la ligne où elle a été placée, comme aussi les noms relatifs de toutes les autres notes, tant en montant qu'en descendant.

Ce système d'une seule clef en tête de la portée était beaucoup plus simple, et remplaça celui de *Gui d'Arezzo*, qui mettait une clef, c'est-à-dire une lettre sur chaque ligne du commencement; G, pour *sol*, A pour *la*, B pour *si*, C pour *ut*, D pour *ré*, E pour *mi*, F pour *fa*, ce qui nécessitait huit lignes à sa portée puisque comme je l'ai dit, il n'avait pas eu la pensée d'utiliser ses interlignes. Il résulte de ces diverses clefs et de leurs différentes positions un autre avantage, celui de renfermer les sons de chaque espèce de voix dans les bornes de la portée au moyen de la facilité d'élever, où d'abaisser le point de départ, selon le besoin, par le changement de clef ou le changement de position de cette clef, ainsi que d'avoir amené la réduction facile et naturelle du nombre des lignes.

Les explications fournies par les écrivains qui se sont occupés de *Gui d'Arezzo*, de ses points, de ses lignes, de ses lettres ou clefs, de son système de poser ses points sur les lignes et non dans les interlignes, de l'ensemble de sa théorie, ne nous apprennent ni à quelle époque précise, ni par qui ont été opérés tous les changements, toutes les améliorations qu'elle a subies et que je viens de résumer; comme toutes les choses de ce monde, dont aucune ne s'est faite en entier, d'un seul jet, telle qu'elle apparaît actuellement à nos yeux, les perfectionnements apportés à la méthode de *Gui d'Arezzo*, qui, lui-même, avait rectifié les idées de ses devanciers, n'ont été que lents et successifs. Ils ne nous font pas connaître non plus à qui nous sommes redevables des clefs que nous employons aujourd'hui; mes recherches sur ces divers points ont été infructueuses; je ne saurais donc alors en dire davantage, à mon grand regret.

J'ai déjà fait et renouvelé une remarque sur la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* à l'occasion de la note *si,* qui n'est point dûe à *Gui d'Arezzo,* qui prit la lettre de saint Grégoire et passa le son sous silence, bien qu'il soit dans la nature comme les autres, ce qu'il devait reconnaître en passant par la *muance* du B *dur*, dont

les Italiens ont fait leur *bequadro* et nous notre *bécarre,* comme ils ont fait leur *be tondo* et nous notre *bémol* du B *mou* du bénédictin d'Arezzo. Cependant cette septième note était indispensable à la jonction de son hexacorde inférieur à l'hexacorde supérieur, de même que pour redescendre de l'un à l'autre. Il n'y eut longtemps que deux signes d'altération, l'un pour baisser le son, l'autre pour le hausser, à l'imitation des Grecs qui employaient le jaune dans le premier cas, et le rouge dans le second; on croit que ces deux premiers signes, le bémol et le dièse, sont dûs, le premier à *Gui d'Arezzo,* le second à *Jean de Muris,* attendu que la plus ancienne musique où se rencontre ce dièse ♯ est de ce dernier, et très probablement ce bémol ♭. Ce dièse ♯ ne se mettaient point à la clef, comme cela est d'usage maintenant. Il est fort singulier que la note *si,* que l'on doit au maître de musique *Lemaire,* professeur à Paris vers le milieu du dix-septième siècle, que cette note indispensable pour passer du *lă* à l'*ut*, dont le son existait, lequel était positivement indiqué par les deux B *mou* et B *dur* de *Gui d'Arezzo,* formant la *muance* transitoire du *la* à l'*ut,* auquel il ne manquait qu'un nom, que ce *si* enfin, qui rendait à la musique un véritable service, ait éprouvé une aussi vive opposition de la part des maîtres du temps, qui firent tous leurs efforts pour en empêcher l'adoption, mais qui heureusement n'y purent parvenir. Nous eûmes donc alors une gamme complète de huit sons, de huit notes et de huit noms: mais, au dix-septième siècle seulement! Avant *Jean de Muris,* il n'y avait qu'une seconde d'intervalle d'une ligne à l'autre de l'ancienne portée; mais depuis l'emploi des interlignes, il y eut une tierce d'une ligne à la suivante, ainsi que d'un interligne à celui qui en était le plus rapproché en dessus ou en dessous; la seconde alors fut de la ligne à l'interligne, ou de l'interligne à la ligne. La portée à cinq lignes ayant définitivement été adoptée comme suffisant à tous les besoins de la musique moderne, on imagina, pour conserver la clarté de l'écriture, pour éviter la confusion dont les yeux seraient promptement fatigués, d'ajouter des petites lignes additionnelles, mais seulement pour les notes qui dépasseraient la portée de plus d'un degré en dessus ou en dessous.

Le nombre des degrés de la portée à huit lignes était de *huit;* celui des degrés de la portée à quatre était de *neuf;* au moyen des interlignes, celui des degrés de la portée à cinq lignes est de *onze,* en comptant, dans ces deux derniers cas, le degré en dessous de la première ligne, et le degré au-dessus de la quatrième ou de la cinquième ligne. C'était la mesure proportionnelle des voix, car les voix, je le répète, furent longtemps les seules choses dont on s'occupât. J'ai déjà expliqué l'emploi du *gamma* grec, qui correspond à notre G, et que *Gui d'Arezzo* appliqua à la note *sol,* ajoutée par lui au-dessous du *la grave* du *diagrame* grec, et qui devint, par ce double emploi, la source étymologique des mots *gamme* et *solfier;* si je reviens plusieurs fois sur les mêmes détails, comme sur le B *dur* et le B *mou,* sur le *si,* sur la portée, sur les trois clefs de *sol* 𝄞:, d'*ut* 𝄡:, de *fa* 𝄢:, qui ne furent d'abord que les clefs de G *sol,* de C *ut,* de F *fa,* auxquelles on donna ultérieurement les figures que je viens de tracer, et que, par suite du premier système, on a toujours placées *sur* les lignes, jamais dans les interlignes, si j'insiste, dis-je, sur ces divers points, que l'on veuille bien y réfléchir un instant, c'est en raison d'abord de leur peu de consistance apparente, de l'incertitude qui les environne, et de la facilité qu'il peut y avoir à les oublier, ce qui causerait une lacune fâcheuse et irrémédiable dans l'histoire des développements de l'art musical.

Gui d'Arezzo, cela doit paraître évident, ne fut pas le créateur de la musique moderne, mais il observa tout ce qui avait été fait avant lui; il réunit tous ces matériaux, les compara, choisit entre eux, systématisa les éléments de son choix, et en composa la théorie que j'ai essayé de faire connaître, laquelle a servi à élever, avec le secours du temps et de la méditation, le vaste et merveilleux édifice dont les mille aspects nous charment aujourd'hui. Cette *première théorie,* toute imparfaite qu'elle était, et à laquelle tant de mains laborieuses ont apporté d'utiles et successifs perfectionnements, fut la cause productrice du grand art que nous admirons. Il y a loin, sans aucun doute, de cette théorie au *Requiem de Mozard;* mais sans elle, peut être, ce chef-d'œuvre du génie humain ne serait jamais né.

Gamma-ut est le nom, assure-t-on, que *Gui d'Arezzo* donna à son échelle diatonique, afin d'assurer de suite une qualification à son nouveau système; et, suivant une certaine prétention que j'ai déjà eu occasion de faire remarquer, c'est par un nom et par une lettre grecs Γ qu'il le désigna. Cette manie de faire du grec partout, manie dont les siècles modernes ne furent point exempts, se reproduit dans les noms des instruments qu'il inventa; outre le *clavecin*, dont l'orgue à clavier avait pu lui fournir la première idée, l'*épinette*, qu'il appela *manichordion*, la *vielle* qu'on lui attribue, il en inventa quelques autres auxquels il donna le nom recherché et peu compréhensible de *polyplectra*, que les savants seuls pouvaient expliquer.

J'ai longuement écrit sur ce siècle, sur l'œuvre importante de *Guido d'Arezzo*, sur plusieurs objets en particulier, comme par exemple sur la mesure, sur le *temps parfait* qui était une mesure à trois temps, sur la mesure *double*, ou à deux temps, sur la lettre O qui servit longtemps à indiquer cette mesure à trois temps, soit avec un point au milieu Θ, soit en forme de C double CƆ, sur le Ɔ simple et à rebours, qui marquait la mesure à deux temps, et dont on a peut-être fait la clef de *fa*, tandis que de l'autre moitié de ce C on en faisait le signe de la mesure à quatre temps; on a dû comprendre que dans beaucoup de cas, je n'ai pu offrir que mes conjectures, que, dans plusieurs autres, j'ai dû garder le silence, et n'ai pu satisfaire la curiosité du lecteur ni la mienne propre, et que si, malgré l'absence de lumière, j'en ai trop dit, sans avoir été malgré cela passablement clair, ce vice vient de l'insuffisance des matériaux que j'ai pu me procurer, et peut-être aussi du médiocre emploi que j'ai fait de ma plume. Toutefois, j'ai dit tout ce que je savais, sans partialité, sans déguisement, et le moins mal qu'il m'a été possible de le faire.

Je terminerai l'examen de ce siècle par une observation que j'ai eu plusieurs fois occasion de renouveler. Il paraît que la difficulté que l'on a eu le plus de peine à surmonter dans la construction des orgues, celle qui s'est le plus opiniâtrement et le plus longtemps opposé à la propagation de cet instrument, a été celle de découvrir le moyen suffisant pour *modifier l'air*, dont l'immixtion dans les tuyaux produit le son. Ces tuyaux, à ce qu'il paraît, étaient dans

l'origine de bois, de cuivre ou de buis, les uns carrés, les autres ronds. L'air envoyé à plein jeu dans ces tuyaux rendait le son dur, criard, uniforme, énorme et mauvais; souvent il arrivait, ce qui est étrange et que je ne m'explique pas bien, ce qui arrive quand on souffle trop fort dans une flûte, ce qui fait subitement sauter le son à une octave plus haut que celui qu'elle aurait rendu si l'air n'y avait été introduit que dans une juste proportion: cela s'appelle *octavier*. Le procédé nécessaire pour obvier à cette fâcheuse défectuosité fut l'objet de longues et laborieuses recherches, d'une foule de savantes combinaisons, qui ont été enfin couronnées par le plus heureux résultat, et ce résultat même à souvent mis la beauté majestueuse, la richesse imposante de l'instrument, fort au-dessus de la capacité, du savoir et de l'habileté d'exécution de ceux qui étaient chargés d'en exploiter les immenses ressources. Je puis, pour ma part, citer les organistes que pendant quatre années consécutives j'ai entendus dans toutes les parties de l'Italie, où il y a des orgues admirables, et qui étaient souvent au-dessous de la médiocrité, tant sous le rapport du style hors de toute convenance dans de pareils lieux et dans de semblables circonstances, que sous celui de la science et de l'exécution. La culture de l'orgue, au surplus, n'est pas beaucoup mieux soignée en France qu'en Italie; autrefois, c'était un art honoré que celui de l'organiste, c'était une mission estimée, une position distinguée; aujourd'hui c'est un hasard, un métier, une sorte d'*en cas*: on est un peu organiste parce qu'on est professeur de piano et un peu harmoniste: il faut toutefois faire une juste exception en faveur de messieurs *Benoît, Séjan fils*, et quelques autres.

CHAPITRE XVI.

DOUZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Les populations chrétiennes, au commencement de ce douzième siècle, étaient spirituellement régies par *Pascal II,* élu évêque de Rome en 1099, et qui ne cessa de vivre qu'en l'année 1118: j'en ai dit quelques mots en traitant du siècle précédent.

L'ambition fit surgir beaucoup d'anti-papes; j'en ai déjà signalé quelques uns: en voici deux nouveaux qui se présentent sous les noms d'*Albert* et de *Théodoric;* tous deux se disputèrent, mais sans succès, la tiare du défunt, qui fut légalement remplacée par *Gélase II,* lequel ne jouit pas longtemps du pouvoir, car il mourut en 1119: il était né à Gaëte. Sa courte apparition au pouvoir fut fort agitée et traversée par des prétentions rivales.

Bourdin (Maurice), nouvel anti-pape, força Gélase II à se retirer en France et à finir ses jours dans l'Abbaye de Cluny. Ce Bourdin étaient archevêque de Brague; ayant été excommunié par un concile, il se renferma dans Sutri et s'y défendit quelque temps; mais il fut livré par le peuple aux troupes de Calixte II, qui le fit mettre dans une étroite prison, où il mourut en 1122.

Calixte II devint donc le successeur légal de Gélase II, et mourut en 1124. Il était fils de *Guillaume, comte de Bourgogne;* il avait été d'abord archevêque de Vienne en Dauphiné: c'est lui qui fit enfermer l'anti-pape Bourdin, mentionné plus haut.

Honoré II prit possession du pouvoir à la mort de Calixte II, et le conserva jusques en 1130 qu'il mourut. Il était né dans le comté de Bologne et se nommait Lambert de Fagnan. L'évêque du diocèse de Paris voulait, sous le règne de *Louis VI,* soumettre le clergé à une sévère et utile réforme. Honoré se ligua avec cet évêque pour lui faciliter les moyens d'opérer cette réforme nécessaire. C'est ce pape qui affecta la couleur blanche au costume des Templiers.

Un anti-pape nouveau, sous le nom de *Calixte III*, vint encore à cette époque troubler l'Eglise.

Innocent II fut néanmoins régulièrement élu, et remplaça Honoré II jusqu'en 1143, qu'il cessa de vivre: son règne fut de 13 ans, ayant été élu en 1130. Moine d'abord à saint Jean-de-Latran, son élection fut sur le point de causer un schisme; une partie des cardinaux s'étaient réunis, et élurent de leur côté un nommé *Pierre-Léon* qui prit le nom d'Anaclet: son élection était incomplète, et sa mort termina heureusement ce différent. Innocent fut obligé, pendant quelque temps, de se réfugier en France, puis en Lorraine sous la protection de *Louis-le-Gros* et de *Lothaire,* qui s'étaient déclarés ses partisans. Le dernier entreprit de le reconduire en Italie; par reconnaissance, Innocent lui conféra la couronne *impériale* dans l'église de Saint-Jean-de-Latran à Rome, ainsi qu'avait fait Léon III envers Charlemagne. Innocent ayant enfin repris l'exercice entier de son pouvoir, il se hâta de réparer tous les désordres commis pendant la contestation et en son absence. L'amitié le liait intimement avec *saint Bernard.* Son zèle se signala contre *Pierre Abélard* et contre *Armand de Bresse*, dont il combattit les opinions: ces deux hommes étaient trop éclairés, même à cette époque, pour se soumettre sans examen aux usurpations sans cesse croissantes des papes. Innocent II était né à Rome; il eut quelques vifs démêlés avec le roi *Louis-le-Jeune:* mais avec qui les papes n'en ont ils pas eus!...

Deux autres anti-papes sont de nouveau en présence sous les noms d'*Anaclet* et de *Victor;* mais le droit de l'élection régulière l'emporta, et *Célestin II* succéda à Innocent II; toutefois, il ne jouit pas longtemps du pouvoir, car il mourut en 1144. Son nom était *Gui-du-Châtel.*

Lucius, ou *Luce II,* prit sa place, que la mort lui enleva en 1145 : son pays était Bologne. C'est tout ce que j'ai recueilli d'intéressant sur cet évêque, qui eut pour successeur *Eugène III,* mort en 1153. Lui aussi fut obligé, pour se soustraire à l'esprit de rébellion qui régnait en Italie, de se réfugier en France, et ce ne fut qu'en 1147 qu'il put retourner à Rome.

Anastase IV prit possession du pouvoir, devenu vacant par le

décès de Luce; mais la mort le lui enleva en 1154. Il fut regretté, et il méritait de l'être par sa grande charité qui s'était signalée pendant une famine désastreuse.

Adrien IV fut son successeur, et gouverna l'Eglise jusqu'en 1159 qu'il mourut. L'Angleterre l'avait vu naître; il vint étudier en France, où sa grande pauvreté l'obligea à se mettre domestique au service des chanoines de Saint-Ruf. Il parvint, par ses études persévérantes, son savoir, à être successivement religieux, général de son ordre, cardinal d'Albano, légat en Danemarck, convertisseur, et enfin pape. Il eut aussi des différents très animés avec les Romains, avec *Guillaume*, roi de Sicile, et avec l'empereur *Frédéric*.

Alexandre III, natif de Sienne, fut ensuite élu, et mourut en 1181. Son gouvernement lui fit une haute réputation de prudence; de plus, on lui fut redevable de l'abolition de la servitude.

Voici une ciconstance remarquable et unique. Quatre anti-papes à la fois, *Victor, Pascal, Calixte,* et *Innocent*, furent opposés en même temps à Alexandre III, qui vient d'être nommé ci-dessus, et tous quatre soutenus par le crédit de l'empereur *Frédéric*, surnommé *Barberousse;* mais Alexandre fut assez heureux pour parvenir à se réconcilier avec l'empereur, et alors il triompha de ses quatre compétiteurs.

Luce III, dont le nom était *Ubaldo*, succéda à Alexandre III, et mourut en 1185. C'est à cette époque que les cardinaux s'emparèrent du droit qu'avait eu jusque-là le peuple d'élire les papes, et que les deux tiers des suffrages furent exigés pour valider l'élection. Tout l'état romain, à la vérité, était en pleine révolte; l'occasion était belle pour dépouiller le peuple de ses droits: elle ne fut pas négligée. Luce III fut couronné à Velletri, et obligé ensuite de s'enfuir de ville en ville jusqu'à Véronne, où il tint un grand concile. Là, il excommunia tous les héritiques, et entre autres les *Patarins*. Le germe de l'*inquisition* fut semé par lui; c'est lui qui constitua les *deux puissances ecclésiastique* et *séculière*, et les employa simultanément à la recherche des *hérétiques*.

Urbain III, son successeur, se nommait *Hubert Crivelli:* il mourut en 1187. L'empereur Frédéric-Barberousse, qui n'aimait ni les

papes ni le clergé, et ne les ménageait pas, détestait Urbain III, qui mourut de chagrin à la suite de la nouvelle qu'il reçut que les Infidèles avaient repris Jérusalem.

Grégoire VIII, nommé *Albert,* né à Bénévent, prit la place d'Urbain III, et ne la garda que deux mois au bout desquels il mourut. Il eut néanmoins le temps de promettre des indulgences à ceux qui s'armeraient pour une nouvelle *croisade.*

Clément III, romain de naissance, dont le nom était *Paulin*, fut élu après Grégoire VIII, et conserva le pouvoir jusqu'en 1191, qu'il mourut. Grand amateur de croisades, il la prêcha comme son prédécesseur.

Clément eut pour successeur *Célestin III,* qui avait 85 ans lorsqu'il fut élu, et ne mourut cependant qu'en 1198, à 92 ans. On rapporte qu'au couronnement de l'empereur *Henri VI* il poussa du pied la couronne impériale, afin de faire bien comprendre par cet acte de brutalité qu'il avait tout pouvoir pour la donner ou la retirer. Il donna effectivement l'investiture de la Pouille et de la Calabre à l'empereur, mais il lui défendit de toucher à la Sicile, dont le souverain, Tancrède, était tout dévoué à la croisade. Quant au coup de pied donné à la couronne, j'ai peine à croire à cette assertion : à moins que, par un excès de bassesse, on eut avili cette couronne au point de la mettre aux pieds du pape ; alors le fait serait concevable et justifié.

Innocent III termina la série des papes du douzième siècle, et commença celle du treizième siècle ; il ne mourut qu'en 1216. Fils de *Trasimond, comte de Segui,* il n'avait que 37 ans lorsqu'il fut élu. Son plus grand soin fut d'abaisser et d'affaiblir le sénat romain, d'abolir le consulat et d'augmenter la puissance temporelle de l'Eglise. Son zèle fut grand pour détruire la vénalité qui régnait à sa cour, pour corriger la jurisprudence ecclésiastique et pour réveiller le dévouement éteint pour les croisades. Il obligea *Philippe-Auguste* à reprendre sa première femme *Ingelburge* et à renvoyer *Agnès de Méranie.* Cet évêque avait de grandes qualités, beaucoup d'énergie et d'habileté ; mais il était d'une intraitable fierté, dévoré d'ambition et d'une incroyable avarice.

Depuis Pascal II, élu en 1099, décédé en 1118, jusqu'à Innocent III, intronisé en 1198, et qui ne mourut, comme je l'ai dit, qu'en 1216, le monde chrétien a vu arriver au gouvernement de l'Eglise dix-sept papes: le pouvoir leur fut disputé par dix antipapes.

Philippe Ier, cinquante-troisième roi de France, mourut en 1108, et eut pour successeurs *Louis VI, dit le Gros,* qui mourut en 1137, *Louis VII,* dit *le Jeune,* décédé en 1180; *Philippe II,* surnommé *Auguste,* dont la carrière s'étendit jusqu'en 1223, époque de sa mort. *Philippe Ier* est le premier roi de France qui ait fait fabriquer de la *fausse monnaie,* c'est-à-dire avec un tiers d'alliage; il est malheureusement vrai de dire que les ruineuses folies, appelées *croisades,* qui coûtèrent à l'Europe environ trois millions d'hommes, sans compter ceux qu'ils firent périr en Orient, avaient épuisé la France et enlevé tout le numéraire.

C'est à ce règne et à l'époque des croisades que l'on fait remonter l'invention des *armoiries*. Ceci paraît assez vraisemblable; comment en effet une si grande quantité de seigneurs, de princes, rois, tous couverts de fer et la visière baissée, comme c'était l'usage en ce temps-là, se seraient-ils fait reconnaître par leurs vassaux, s'ils n'avaient adopté, chacun, un signe dictinct, visible, une bannière, un étendard, un drapeau, une couleur qui le fît reconaître de ses soldats et les ralliât autour de lui? Ce n'est que vers 1124 que Louis-le-Gros prit pour son propre compte une bannière, et ce fut l'*oriflamme,* ou bannière de l'*Abbaye de Saint-Denis*. Les origines ont toujours quelque attrait pour les curieux avides d'instruction et de nouveautés; on ne sera peut-être pas fâché de trouver ici quelques renseignements sur ce que l'on appelle des *fleurs-de-lis,* et que l'on remarque sur les sceaux, sur les coiffures, sur les armes, sur les vêtements, sur les monnaies de la plupart de nos anciens rois. Ces prétendues fleurs-de-lis ne sont que des imitations, ou des reproductions de la fleur d'une espèce d'*iris jaune,* qui croît en très grande quantité dans les terrains marécageux de France. Les soldats de Clovis s'en firent des couronnes après la fameuse *victoire de Tolbiac* remportée sur les Alle-

mands en 495, et si l'on remarqua à cette époque une ressemblance vague d'un objet quelconque avec cette fleur, cette ressemblance n'était applicable qu'au *fer de la lance* dont se servaient les Francs, et qui n'était peut-être elle-même qu'une imitation grossière et involontaire de la fleur de cet *iris jaune* des marais. Le fer du milieu de cette lance avait la forme d'une feuille, et était droit et pointu; deux autres pièces de fer recourbées en dehors et en sens opposé étaient fixées aux deux côtés de la première, et attachées par le bas avec une forte clavette. D'autres notions rattachent cette ressemblance aux trois sceptres du *sceau de Dagobert,* apposé sur une charte accordée par ce prince à l'Abbaye de Saint-Maximin, à Trèves, le 5 avril 635. Ces trois sceptres figuraient les trois royaumes d'Austrasie, de Neustrie et de Bourgogne, que ce prince avait réunis sous sa domination; mais comme cette assertion nous vient des Jésuites, c'est une raison pour la regarder au moins comme suspecte. Une autre version attribue cette prétendue ressemblance à la manière équivoque avec laquelle on imitait les *abeilles;* on sait que ces imitations furent longtemps les ornements du manteau de nos souverains: ceux de Charlemagne et de Napoléon en étaient parsemés. On fonde cette opinion sur les abeilles d'or trouvées à Tournay dans un tombeau que l'on croit être celui de *Childéric;* mais on regarde cette origine comme aussi hasardée que celle des trois sceptres de Dagobert. Le sceau de *Lothaire,* avant dernier roi de la seconde race, représente ce monarque portant une espèce de sceptre surmonté du fer de la *lance franque,* cité plus haut: ce sceau est de l'an 972. Ce qui paraît le plus vraisemblable, selon les auteurs qui méritent notre confiance, c'est que l'*iris jaune,* si commun sur le bord des étangs, des marais, est le type véritable de ce que l'on prend vulgairement pour des fleurs-de-lis. Lothaire, que je viens de nommer, paraît être le premier qui ait été représenté tenant en main une sorte de sceptre, et coiffé d'une toque garnie de pierreries ainsi que d'une couronne flamboyante. Charlemagne tenait d'une main une épée, de l'autre une boule surmontée d'une croix; le sceau de Hugues Capet le représente tenant d'un côté une main de justice, de l'autre un globe: cela ne s'était point

encore vu chez ses prédécesseurs; sa coiffure porte les mêmes imitations de l'*iris jaune*. Robert, son fils, roi en 1030, tient aussi un sceptre surmonté du fer de lance des Francs. Henri Ier, fils de Robert, sur un sceau de l'an 1058, est représenté avec les mêmes attributs que son père; l'imitation des fleurs de sa coiffure commence à se rapprocher, pour la forme, de celle des temps modernes. Philippe Ier, fils et successeur du précédent, en 1068, porte les mêmes emblèmes sur son sceptre et sur sa couronne. La couronne de Louis VI, dit le Gros, était *fleurdelisée* et garnie de perles. Son fils, Louis-le-Jeune, septième du nom, se croisa en 1146, et prit pour enseigne une *bannière bleue*, semée de fleurs-de-lis. Philippe II, Auguste, est le premier qui ait pris une seule fleur-de-lis pour sceau. *Charles-le-Chauve*, successeur de Charlemagne, avait, le premier, accordé comme marque de distinction la *couronne ducale* aux ducs, qui pouvaient la porter alors, au moins dans les grandes cérémonies: on la met encore dans son blason, mais on ne la porte plus. *Louis IX* et les princes du sang commencèrent à porter les fleurs-de-lis dans leur écusson: on prétend que, lorsque Louis IX partit pour la Terre-Sainte, sa *bannière était rouge* et fleurdelisée. Ce n'est que sous *Charles V*, roi en 1364, que les *fleurs-de-lis* furent fixées au nombre de trois pour le blason de l'état, et devinrent d'un usage constant. Nonobstant, la *bannière de François Ier, qui était bleue* comme celle de Louis VII, était parsemée en entier de ces fleurs-de-lis, et celle de *Henri IV*, qui était *blanche*, était aussi couverte d'un semis de fleurs-de-lis. La véritable fleur-de-lis a été fréquemment placée dans la main de *Junon*, de *Vénus* et de *la Vierge*. L'usage des fleurs-de-lis, comme emblême politique, a été aboli en France en 1793. Je ne puis m'empêcher de remarquer que *Charles V*, roi de France, dont je viens de parler, n'avait qu'un million de revenu, ou de *liste civile*, et que nous avons fait de terribles progrès sur ce point en cinq siècles!

Mais ces indications historiques auxquelles je me suis laissé entraîner parce qu'elles m'ont paru mériter quelque intérêt, m'ont détourné un instant de ma route; j'y reviens, peut-être par une transition assez brusque, cependant ce que j'ai à dire sur ce dou-

zième siècle se rapporte plus ou moins directement au sujet principal qui m'occupe, et je commence par bien établir ce rapport : je reviendrai plus tard sur les personnes.

La musique vocale, on se rappelle que cela a été dit et répété souvent, était la seule connue, la seule cultivée jusqu'alors. Toute musique dite *vocale* implique, si je ne me trompe, une langue quelconque sur laquelle s'appliquent les chants inspirés par le génie pour accroître l'ascendant de la parole, doubler sa puissance, par l'insinuation, sur l'esprit, sur l'âme, en l'introduisant dans la raison par le charme persuasif adressé à l'oreille qui le transmet au cœur, centre organique de toutes nos affections. J'ignore ce qu'était la langue française au douzième siècle, et ce n'est pas là l'objet principal de mes recherches ; toutefois, je suppose que le passage du *celte* au *latin*, du latin à la langue *romance*, de celle-ci à celle de ce douzième siècle, n'avait pu s'opérer d'une façon assez prompte, assez méthodique, ni surtout être accueilli assez généralement, et suffisamment étudié, de manière à donner au langage qui se parlait alors une grande correction, ainsi que la grâce et la souplesse que lui imprimèrent les bons écrivains du dix-huitième siècle.

J'ai déjà beaucoup parlé du plain-chant, et je commence vraiment à craindre d'ennuyer le lecteur ; mais, bien que je n'aie pas tout dit sur cette matière, je puis, pour faire quelque peu diversion, toucher une autre partie, plus légère, non moins nationale et parfaitement dans la question : elle nous ramène d'ailleurs sur le terrain de l'art qui nous intéresse tous, plus ou moins.

Je veux parler de la *chanson française*. Chaque nation, chaque temps a eu la sienne, et il est peut-être plus philosophique qu'on ne croit de rechercher le véritable esprit, le vrai cachet moral des peuples dans ces productions naturelles, proverbiales, où l'instinct des mœurs, des idées, des préjugés, des époques se reproduisent d'ordinaire avec bien plus de naïveté, d'abandon, de franchise que dans les décrets des rois, des sénats, ou dans la description des intrigues des cours et des couvents.

La *chanson* véritablement *française*, plus tardive qu'en aucun

autre pays du globe, n'a pris naissance qu'à la fin du douzième siècle, sous le règne de Philippe II, dit Auguste, roi de France en 1180, à l'âge de 14 ans, et surnommé à sa naissance *Dieudonné;* plusieurs causes peuvent être assignées à cet étrange retard. Avant ce règne, tout s'écrivait encore en latin, les actes publics, les livres, etc. La langue latine, introduite dans les Gaules par la conquête achevée par César, remplaça en grande partie la langue celte qui était la langue maternelle des Gaulois, de même que les lois, les mœurs, les coutumes des vainqueurs remplacèrent avec le temps, sinon absolument, du moins pour une notable portion, les coutumes, les mœurs, les lois des Celtes, ou *Uriens.* La conquête des Francs sous Clovis dût apporter de nouvelles altérations, de notables changements à toutes ces choses, et à la langue de cette époque principalement: changements nés de la nécessité absolue où l'on était de se mettre immédiatement en rapport, par le moyen du langage, avec ceux que l'on voyait à chaque instant, avec ceux qui commandaient, gouvernaient, en raison du droit du plus fort, et qui devaient être à peu près aussi étrangers aux Gaulois, pour la langue, qu'aux Latins. La langue poétique qui avait commencé à se former au neuvième siècle, cette langue nouvelle sur laquelle l'influence du beau ciel du midi de la France, un climat chaud, dûrent avoir une grande puissance, reçut, selon toute apparence, une impulsion lente, inaperçue, mais constante, réelle, cependant, du contact des colonies fondées par les Grecs anciens sur les côtes gauloises de la Méditerrannée, telles que Marseille, etc., et former peu à peu un dialecte particulier, mêlé du celte originaire, du grec colonisé, du latin imposé par la conquête, du franc libérateur, lequel, modifié, corrompu si l'on veut par de nouvelles idées, de nouveaux besoins, une situation entièrement nouvelle, a fini par produire au grand jour cette nouvelle langue des *trouvères, romanciers, troubadours, chantères, ménestrels, menétriers, jongleurs,* dont j'ai déjà dit quelques mots, cette langue *romance,* ou *romane,* dans laquelle les langues française, italienne, espagnole, ont puisé leurs éléments principaux et trouvé leur berceau. Je ne prétends pas apporter ma seule décision dans une question aussi

délicate qu'importante, question d'ailleurs entièrement étrangère à mes faibles lumières, à ma position, et au sujet qui m'occupe; mais je raisonne par analogie, et je dis: la langue italienne est la fille aînée de la langue latine; la langue française est sa plus proche parente; le long séjour des Maures en Espagne (dont, assure-t-on, la langue a de grands rapports avec le grec) a fait passer dans la langue espagnole une foule de termes arabes qui s'y sont totalement acclimatés; la conquête du royaume de Naples par les Espagnols, leur long séjour dans ce pays (appelé autrefois la grande Grèce), a fait entrer dans la langue de cette contrée une quantité considérable de mots grecs, espagnols, arabes, qui y sont encore matériellement signalés; le séjour prolongé des Danois, des Saxons, des Français, des Normands en Angleterre, y a remplacé la langue des Pictes, qui était probablement le celte, et a formé le langage que l'on y parle aujourd'hui; le long séjour des Romains dans les Gaules substitua le latin au celte; les Francs y mêlèrent leur dialecte, qui était peut-être le teuton, ou celte modifié, que l'on croit être le flamand de nos jours (voy. *l'Hist. des Pays-Bas,* par Luigi Guicciardini); l'immortelle conquête de l'Egypte par l'armée française, sous le commandement de Buonaparte, jeta dans ce pays les germes de la langue française, et ces germes n'y sont point étouffés (*voy.* M. de Chateaubriant, *Itinéraire*). N'est-il pas permis de croire, en revenant à la langue française, n'est-il pas possible que, du mélange de tant d'idiômes croisés, heurtés, visiblement confondus par la série presque fabuleuse, et pourtant historique, des événements, il soit sorti un langage, informe d'abord, que nous n'entendons plus aujourd'hui, qui cependant a conduit par degrés à la *formation de la langue* que nous parlons maintenant, la langue constituée par *Malherbe,* né à Caen, vers 1555, mort en 1628, âgé de 73 ans, que l'on appelait le « tyran des mots et des syllabes » et que l'on surnomma « le poète des princes et le prince des poètes »; langue immortalisée plus tard par *Corneille, Racine, Voltaire, J.-J. Rousseau, Molière, Boileau, Lafontaine, Buffon, Quinault, De Jouy, Arnault, Casimir Delavigne,* etc., langue encore imparfaite sans doute, mais cependant concise, claire, sonore, énergique, souple, spirituelle,

précise, chaste, se prêtant merveilleusement à tous les sujets avec une vigueur positive, décente, que l'on lit et que l'on parle dans le monde entier.

Il suit de tout ceci que c'est aux *troubadours provençaux* que nous devons nos premières, nos plus régulières, nos plus agréables chansons de l'époque. *Chrétien*, de Troyes, *Auboin*, de Sezanne, *Thibaut*, comte de Champagne, puis roi de Navarre, sont, parmi nous, les plus anciens auteurs de ces sortes de compositions dont les noms me soient parvenus. Peut-être chantait-on en français avant le règne de Philippe-Auguste; rien du moins jusqu'ici n'est venu l'affirmer authentiquement; et, d'ailleurs, existait-il à cette époque une langue poétique française sur laquelle il fut possible de chanter? c'est ce dont il est au moins permis de douter.

Dès le règne de Clovis, et au huitième siècle, il y eut des musiciens attachés aux princes et aux grands; le maître de la musique de Pépin, père de Charlemagne, était nommée *ménestrel*, ou *minstrel;* ainsi, depuis Clovis, et surtout depuis le huitième siècle, il est hors de doute que les rois de France ont eu une musique permanente à leur service. Si l'explication que j'ai donnée sur le mot *chapelle* et la *cape de saint Martin de Tours* est exacte, elle a pu recevoir son explication dès le milieu du quatrième siècle, puisque saint Martin naquit vers l'an 316 et mourut l'an 397 ou 400, ce que l'on croit le plus probable. Il fut donc loisible aux rois de France, depuis le cinquième siècle au moins, de faire porter à la guerre la *cape de saint Martin*, d'avoir une tente particulière, ou *cappelle* pour la recevoir, et un *capelain* ecclésiastique pour la garder. Ce qui se chantait dans ces *capelles* ou *chapelles* (car on ne dit pas positivement si c'était la *cape* de Martin quant il fut soldat, ou sa *chape* quand il fut évêque, que l'on portait à l'armée.) a été suffisamment expliqué; mais ce que je ne saurais dire, c'est ce qui s'y exécutait, et de quels instruments on se servait alors. L'orgue n'apparut que dans la seconde moitié du huitième siècle, et on sait ce qu'il fallut de temps et de peines pour parvenir à en généraliser l'emploi. Le *rebec*, espèce de petit violon à trois cordes et à archet, n'est mentionné positivement qu'au douzième siècle, à propos de *Colin de Muset*, qui était, dit-on, fameux

sur cet instrument. Le nom de ces *troubadours* poëtes, musiciens, chanteurs, instrumentistes, venus des bords de la Durance, au douzième siècle environ, ce nom, dis-je, vient du mot *trouba* qui veut dire trouver, inventer. Ces troubadours se répandirent dans toute la France, l'Allemagne, l'Italie: la poésie italienne, illustrée deux siècles plus tard par *le Dante,* puis *Pétrarque, l'Arioste, le Tasse, Métastase,* etc., leur doit son origine. Les troubadours étaient errants, on s'en souvient, et se mêlaient à toutes les fêtes; pour prix de leurs jolies chansons qu'accompagnaient la *vielle,* cette création de *Gui d'Arezzo,* la *harpe,* ils recevaient des distinctions, des armes, de riches habits, des chevaux, probablement aussi de l'argent, et quelquefois les faveurs des plus gentilles damoiselles et des plus hautes dames. Ils ne chantaient que l'amour et les plaisirs; ils mêlaient quelquefois à leurs chants des espèces de satires qu'ils composaient et qui s'appelaient *sirventes.* Ce ne fut qu'après la conquête de l'Angleterre par Guillaume-de-Normandie, et celle de la Terre-Sainte par les Croisés, qu'ils commencèrent à chanter les *hauts faits des guerriers.* Leur règne dura florissant jusqu'en 1382: les *jongleurs,* ou faiseurs de tours d'adresse, les accompagnaient toujours; mais, vers cette époque, ils se séparèrent tous, et bientôt disparurent tout à fait. La harpe dont ils se servaient, et qui est comme on sait de la plus haute antiquité, était petite, portative, et n'avait point de colonne droite formant le triangle, ce qui fait qu'elle ressemblait à une faulx, nommée en grec *arpé,* d'où lui vient le nom de *harpe.* Le fameux *Blondel,* troubadour au service de Richard-Cœur-de-Lion, son confident, son ami et son libérateur, était né à Nesle, en Picardie, dans le douzième siècle. C'est lui qui découvrit la prison ou Léopold Ier, duc d'Autriche, avait fait enfermer Richard à son retour de la Terre-Sainte. On conserve à la bibliothèque Royale les manuscrits de ce célèbre musicien, devenu plus célèbre encore par les accents que lui prêta au dix-huitième siècle notre immortel Grétry.

Un fait remarquable qui prouverait à lui seul qu'au douzième siècle nous étions généralement reconnus pour les plus habiles musiciens, soit dans le chant, soit dans la théorie, c'est que *Béla,* troi-

sième roi de Hongrie, envoya, en 1192, un nommé *Elvin* à Paris pour y étudier la musique et apprendre les règles de la mélodie. Cette confiance dans la supériorité française naissait naturellement des résultats fournis par ses écoles, de sa confraternité avec la Belgique, où se développait aussi d'une manière remarquable le *contrepoint*, dont la naissance, fort antérieure, est faussement attribuée au douzième siècle, dont je ne prétends pas nier pour cela les bienfaits et les pas qu'il fit faire à l'art vers un immense avenir.

Je me suis suffisamment occupé de l'orgue, des intervalles qu'il fit imaginer entre les parties musicales, intervalles bornés d'abord, timides, difficilement appliqués au chant. J'ai expliqué, autant que cela m'a été possible, la naissance du contrepoint au temps de *Hucbaldus*, c'est-à-dire au neuvième siècle; j'ai rappelé ses compositions, citées par l'abbé Gerbert à l'appui de cette assertion; j'ai fait connaître le *déchant*, le *discant*, l'*organisation du chant*, le *chant organisé*; j'ai dit ce que c'était et comment, de ces intervalles peu à peu augmentés en nombre, était né, grâce à la persévérante méditation, à l'étude, à l'exercice des maîtres fameux de l'école gallo-belge, ce contrepoint dont l'importance et la considération rejaillissait sur les chantres qui parvenaient à l'exécuter, à ce point de faire doubler leurs émoluments, attendu que cela était regardé comme un effort extraordinaire d'intelligence et de talent. Ce premier pas fait, et c'était le plus difficile, cette première tentative, organisée et couronnée de succès, devait en amener de nouvelles également heureuses; au contrepoint simple à deux parties, de première espèce, formé de notes d'égales valeurs, ou, si l'on veut, d'une partie chantante ajustée au-dessus ou au-dessous du *plain-chant* (qui signifie *chant plane*, simple, uni,) succéda nécessairement le contrepoint à trois, à quatre, à cinq parties, puis enfin toutes les combinaisons calculées, résolues par la science, qui nous dota de l'*harmonie moderne*. Mais, je le redis encore, et l'on m'en croira, je pense, si l'on réfléchit que notre théorie harmonique actuelle est à peine arrivée à ce point de perfection nécessaire pour obtenir l'honneur de devenir, sans objections possibles et universellement adoptée; je le redis encore, combien de temps, de tentatives infructueuses, de patience, d'étude,

d'essais divers il a fallu faire pour arriver à ces développements réguliers, incontestables et classiques! L'oreille, qui est *le bon sens*, *la conscience et la logique* musicale, fut longtemps le seul juge de ces efforts multipliés, et l'on peut affirmer que beaucoup de chefs-d'œuvres sont nés par les seuls élans du génie avant que les règles, chargées du soin d'en régulariser la création, fussent définitivement fixées. C'est donc à la suite de tous ces mouvements, de cette fermentation de l'imagination, du désir ardent du perfectionnement que commença le grand enfantement, la nouvelle période, la merveilleuse révolution, dont les créations antérieures n'étaient que les spirituels précurseurs, et dont l'orgue fut évidemment la *source première.*

Le contrepoint, comme il est facile de le croire, fut d'abord peu connu, fort contesté, très peu répandu. Les études, les soins, qu'il fallut lui donner, les oppositions naturelles et systématiques qu'il eut à surmonter, dûrent retarder beaucoup sa diffusion, et il dût s'écouler beaucoup d'années avant que l'on fût parvenu à généraliser son emploi. Quelques auteurs ont attribué l'invention du contrepoint à *Gui d'Arezzo;* il y avait peut-être quelque adresse à déplacer ainsi cette première et grande *conception toute gallo-belge,* au profit d'une école qui n'eut d'existence qu'à dater de *Palestrina,* son fondateur au seizième siècle; mais cette tentative a complétement échoué devant l'histoire et les faits. *Gui d'Arezzo* connaissait les divers essais de contrepoint, et les *points* ou notes antérieurs à son époque, et sans lesquels il n'y eut pas eu de *contrepoint* possible, création qui s'autorise des manuscrits de *Hucbaldus,* de l'affirmation de l'abbé Gerbert, et des écrits même de *Gui d'Arezzo,* qui parle, sans la nommer, comme nous le faisons maintenant, de cette composition comme d'une chose qui existait déjà de son temps. Sans lui vouloir retrancher la plus légère partie de ses utiles conceptions, je ne puis m'empêcher de remarquer qu'antérieurement aux trois clefs: de *sol* 𝄞:, d'*ut* 𝄡:, de *fa* 𝄢:, sur lesquelles je me suis arrêté quelque temps, on avait déjà substitué aux lettres de saint Grégoire, sur les lignes rouges de la portée à quatre lignes, *deux clefs* seulement à l'usage de l'Eglise, lesquelles étaient *la clef d'ut*, applicable

sur les quatre lignes de la portée, dont voici la forme , et la *clef de fa* , qui ne se posait que sur la quatrième ligne. La part d'estime que mérite le génie réfléchi et inventif de *Gui d'Arezzo* est assez belle, d'ailleurs, pour que l'on ne dépouille pas sans raison, en sa faveur, les siècles antérieurs de leurs droits à la reconnaissance des véritables amis de l'art.

Le douzième siècle paraît être l'époque du *développement positif de la musique* à plusieurs voix, ayant chacune une mélodie particulière, et dont la réunion formait ce que l'on appelait du *contrepoint*, désignation que nous avons conservée en y ajoutant celle d'*harmonie consonnante*. Ce genre, tout diatonique, tout simple qu'il était, n'était nullement connu des anciens: je ne crois pas qu'il soit maintenant nécessaire d'insister sur ce point. Le contrepoint possédait donc l'unisson, l'octave, la quinte, la tierce mineure, la sixte majeure, la tierce majeure et la sixte mineure; il ne se construisait encore qu'à deux parties, dans l'origine, et c'était déjà un *grand effort d'invention:* ce ne fut pas l'affaire d'un jour que d'arriver à une telle complication. L'une des deux parties était toujours un plain-chant écrit, le plus souvent, pour une voix de ténore; l'autre partie étaient le *discant* ou *déchant*, soit en dessus, soit en dessous; c'était ce déchant, ou discant, qui faisait véritablement le contrepoint sur ou sous le plain-chant. Lorsque, beaucoup plus tard, on parvint à introduire une troisième partie dans cette composition, elle fut nommé *triplum*, et lorsqu'enfin, après d'incalculables peines, on eut réussi à écrire ce contrepoint à quatre parties, il fut appelé *quadruplum*, ou, plus ordinairement, *mottetus*, mottet. Ces quatre parties s'écrivirent longtemps sans règles fixes, sans beaucoup d'ordre, elles enjambaient fréquemment l'une au-dessus ou au-dessous de l'autre; mais, lorsque les voix eurent fait quelques conquêtes, les unes au graves, les autres à l'aigu, on commença à les circonscrire dans des limites séparées bien distinctes l'une de l'autre. Peu à peu les chanteurs, devenus plus habiles, plus sûrs d'eux, s'ingérèrent de faire autre chose que ce qui était écrit sur leur partie; à tort ou à raison, ils se permirent d'ajou-

ter, de changer, de retrancher, sans consulter, souvent sans le moindre discernement, précisément comme font si souvent nos chanteurs d'opéras. On n'avait pas encore les moindres notions de *vocalisation* ni d'*harmonie*, que l'on se permettait déjà d'ajouter des *petites notes* à la fin des plains-chants, dans le but, disait-on, d'avertir le chœur que la terminaison était proche, et que c'était à lui à reprendre. Il eut beaucoup mieux valu, je pense, que le chœur comptât ses pauses exactement, afin de rentrer avec précision, que d'attendre pour avertissement une espèce de *réplique* de mauvais goût fort déplacée dans ce genre de musique et dans le lieu auquel il était consacré. Cette boutade de petites notes se nommait *périclèse*. Comme il n'existait aucune théorie d'accords, aucune méthode d'harmonie, il n'y avait non plus aucun moyen régulier de contrôle pour ces sortes d'adjonctions que l'on ne pouvait, dans ce cas, ni justifier, ni repousser, car l'un n'aurait pas eu plus de droits pour soutenir que ce qu'il faisait était bon que l'autre n'aurait eu de bonnes raisons pour lui prouver en vertu de quoi cela ne valait rien: toutefois, le mal réel était toujours en ceci, ou de faire autre chose que ce qu'il y avait, ou d'ajouter sans raison ce qu'il n'y avait pas. Ces licences étaient donc abandonnées, par une aveugle tolérance, à l'arbitraire des chanteurs: cela devait être fort curieux!

Chaque voix, chaque instrument, étudié dans ses limites rigoureuses, dans ses ressources particulières, reçut au fur et à mesure une organisation spéciale; cette organisation fut désignée et représentée physiquement par le mot *tablature;* cette tablature comprenait, comme elle embrasse encore maintenant, tous les sons, tous les intervalles, toutes les modifications, les genres, les demi-tons, les moyens particuliers ou généraux propres à chacun. Cette tablature s'est étendue, variée en divers sens, mais elle a existé de tout temps, bien que le mot qui la représente n'eût point encore été formé. Ce mot n'est pas fort ancien, et déjà il a cessé d'être en usage, excepté dans le cas où, changeant sa véritable acception, on en fait une sorte de proverbe, et l'on dit: «donner de la tablature à quelqu'un,» c'est-à-dire lui causer de l'embarras, lui susciter une méchante affaire.

Quelques notabilités remarquables appartiennent au douzième siècle, et je m'empresse de les signaler: je demande bien pardon à la mémoire de ceux desquels je ne parle pas; leur nom n'est pas venu jusqu'à moi, et mon ignorance excuse tout naturellement mon silence. Je nommerai d'abord comme la plus considérable: *Innocent III*, pape en 1198, lequel a composé le chant de la prose *Veni sancte Spiritus*. Il eut été peut-être bien d'offrir au lecteur quelques fragments de ces anciennes compositions: cela n'eut pas été impossible; mais cela eut accru démesurément la dimension de cet ouvrage, et il me reste encore tant de choses à dire que j'ai craint d'abuser de la patience et de l'attention du lecteur.

Un disciple de saint Bernard, qui appartient au douzième siècle, nommé saint *Aelrède*, mérite une mention particulière. Rigoriste lettré, partisan sévère des anciens usages, il écrivit contre la musique de son temps qui lui paraissait inconvenante, à cause du genre que l'on introduisait dans les églises. A cette époque, on commençait à voir des *maîtres de chapelle* dans les cathédrales; on battait la mesure, et déjà on accompagnait les voix avec des instruments auxquels on ajoutait même des petites sonnettes! Si cette assertion est exacte, je suis moins étonné d'un blâme que l'on ne peut s'empêcher d'approuver en donnant complétement raison à saint *Aelrède*. Ce sont peut-être ces petites sonnettes qui ont fait naître l'idée des *carillons*, de cette malheureuse création: on doit remercier le ciel qui a permis leur destruction pour le repos des humains, et surtout des oreilles tant soit peu musicales. Cet *Aelrède*, ou *Ailrède*, ou *Ethelrède*, ou *Ealrède*, car j'ai trouvé son nom écrit de toutes ces manières sans qu'aucune soit donnée comme la seule véritable, ce saint, dis-je, était un moine anglais, auteur d'une généalogie des rois d'Angleterre, et d'une vie d'Edouard-le-Confesseur

J'ai déjà fait remarquer que, jusqu'ici, tous les individus qui ont écrit sur quelque matière que ce fût, et sur la musique en particulier, furent tous des ecclésiastiques: j'en ai dit les raisons qui me semblent matériellement probantes, et, jusqu'au douzième siècle, je n'ai connu aucun motif de rétracter ou de modifier ma pensée à cet égard. Je citerai au contraire, à l'appui de cette opinion, *Adam*

de Saint-Victor, chanoine de Saint-Victor, lequel mourut à Paris au mois de juillet 1177, et laissa plusieurs ouvrages de musique d'église. Et encore *Arnaldus,* abbé de Bonneval, au diocèse de Chartres; cet abbé était renommé vers 1141 comme compositeur; toutes les églises voulaient avoir ses cantiques en l'honneur des saints.

La musique et la danse ont entre elles une relation tout à fait intime; il en était de même chez les Grecs qui estimaient l'une à l'égal de l'autre: chez nous il en est différemment. Ce n'est pas ici le lieu de discuter la distinction établie entre ces deux arts, ainsi que les raisons, les causes matérielles, plus ou moins justement applicables aux choses ou aux personnes, qui l'ont amenée; je dirai seulement que, jusqu'au douzième siècle, je n'ai rencontré nulle part un seul mot qui eut rapport à la danse: le nom même ne se trouve, que je sache, articulé en aucune manière. Dans ce douzième siècle seulement on cite trois espèces de danse dont on semble fixer l'origine à cette époque: faute de renseignements plus certains, je rapporterai ce que j'ai recueilli sur le *menuet,* que l'on assure être français et né en Poitou; mais on ne sait absolument rien sur son mouvement primitif, sur la manière dont il se dansait, sur son auteur, non plus que sur celui qui composa le premier air à l'usage de cette danse.

Le *passe-pied* est une danse vive, mesurée, à trois-huit, venue, assure-t-on, de Bretagne; le *trihori* est aussi une ancienne danse française; la *passacaille* était, dit-on, une espèce de gavotte d'un mouvement lent à trois temps, commençant ordinairement en levant. C'est tout ce que j'en ai pu apprendre, et, franchement je regrette peu de n'en pas savoir davantage sur ces danses que l'on ne pratique plus, qui pouvaient avoir leur charme à la cour de nos anciens rois, ce que je ne conteste pas, et que je suis prêt à restituer à leur véritable berceau, dès que je pourrai le connaître plus positivement; l'asile que, de mon autorité privée, je leur prête dans le douzième siècle ne tire donc en aucune manière à conséquence.

Un fait qui doit fixer péniblement l'attention, c'est que Philippe-Auguste fit, dans ce douzième siècle, à l'égard des Juifs, la même faute que, plus tard, Louis XIV commit envers les protestants: il les

dépouilla et les bannit: *iniquité énorme* en morale, en politique et en économie publique dans les deux circonstances.

Les arts ne firent presque aucun progrès dans ce siècle; et comment au contraire ne se seraient-ils pas plutôt corrompus, dans un temps où le fanatisme, l'esprit de folles disputes, d'inconcevables controverses pervertissaient la raison, déjà si peu éclairée, lorsque, d'après le témoignage irrécusable de l'histoire: « le christianisme n'était presque plus reconnaissable. On célébrait, dit «l'*abbé Millot,* même dans l'église de Paris, la fête des *fous,* ou «des *innocents,* farce scandaleuse, où les ecclésiastiques masqués «dansaient, jouaient, faisaient la débauche, et chantaient des ob-«scénités pendant la célébration des saints mystères. Eudes de «Sulli, sage évêque de Paris, eut beau publier une ordonnance «contre ces abus, ils subsistèrent encore plus de deux siècles. La «fête des *ânes* était le comble de l'extravagance. Une jeune fille «montée sur un âne, portant entre ses bras un joli enfant, allait se «placer dans le sanctuaire. La messe commençait, et le chœur ter-«minait chaque prière par ce refrain *hinham, hinham, hinham!* »

Il serait fort curieux de retrouver la musique composée pour de pareilles circonstances et sur de semblables paroles; il est, je crois, question de cette singulière musique dans les œuvres de *M. de Laborde;* mais rien ne peut équivaloir à l'avantage de pouvoir consulter un aussi étrange manuscrit; on y puiserait, j'en suis sûr, d'utiles enseignements sur la situation de l'art à cette époque, on jugerait du plus ou moins de tendance qu'il pouvait avoir à se dégrader en suivant servilement le torrent des idées, des coutumes qui l'entraînaient à la corruption; on serait moins surpris, peut-être, de la route fausse, embarrassée qu'il a prise, de sa marche lente, pénible, obscure, et surtout du sommeil léthargique dans lequel il tomba vers la fin de ce siècle pour ne se réveiller que vers la fin du quinzième; sommeil si profond, que, de l'aveu des personnes consciencieuses qui se sont occupées de cet art avec le plus de sollicitude, et dont les recherches ne sont suspectes ni de négligence, ni de manquer d'une persévérante exactitude, « il existe jusqu'à ce jour « dans l'histoire du contrepoint (qui était toute la musique de ce

« temps-là) une lacune immense, qui s'étend depuis le treizième « jusqu'à la fin du quinzième siècle. On croit communément qu'il « n'existe aucun vestige des compositions de cette époque ». Ainsi, pendant trois cents ans l'art musical ne donna aucun signe extérieur d'existence, et fut en quelque sorte, en apparence du moins, entièrement anéanti.

CHAPITRE XVII.

TREIZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Le treizième siècle nous offre peu de matériaux intéressants sous le rapport de l'art musical : j'en ai dit les raisons en terminant l'examen du siècle précédent. Les hommes studieux, spéculateurs, travaillèrent probablement en silence ; les bonnes doctrines se formèrent et se fortifièrent dans la retraite et dans la solitude ; mais les querelles sans cesse renaissantes des empereurs, des rois avec les papes, et des papes avec tout le monde, l'obligation où furent souvent les pontifes de fuir le lieu de leur résidence, le vertige *des croisades,* le *monachisme* envahissant l'Europe entière, les guerres entre les rois, les massacres des Vaudois, des Albigeois, des hérétiques, l'inquisition naissante et déjà prodigue de tortures et de feu, la stupide ignorance où la superstition, le fanatisme, aidés du despotisme, avait plongé les peuples, toutes ces causes réunies reproduisaient les tristes et sombres jours du dixième siècle, et étaient fatales aux beaux-arts. L'absence de tout moyen de publicité, jointe au tumulte et aux désordres inséparables de la guerre, étouffaient toutes les idées utiles, arrêtaient la propagation de toute lumière ; aussi, verrons-nous le treizième siècle se traîner péniblement, ne rien produire d'utiles aux hommes et au monde,

et s'éteindre dans le néant des temps écoulés sans laisser après lui le souvenir d'un bienfait, d'une création digne de la mémoire et de la gratitude des nations.

Néanmoins, je vais le parcourir avec le même zèle, le même soin, et je ne laisserai passer aucun fait, aucun nom venu jusqu'à moi, sans le signaler à l'attention du lecteur: autant, toutefois, que l'objet me paraîtra digne de piquer sa curiosité, ou d'exciter son intérêt.

A la fin du douzième siècle, le siége de saint Pierre était occupé par *Innocent III,* élu en 1198, et qui mourut en 1216 au commencement du treizième siècle.

Honoré III, dont le nom était *Cencio Savelli,* était né à Rome; il succéda à Innocent III et mourut en 1227. Honoré fut zélé pour les ordres de moines mendiants, qui pullulaient merveilleusement alors, pour les croisades qui dépeuplaient et ruinaient les empires, et pour toutes les querelles qui, dans ce temps-là, désolaient le monde.

Grégoire IX, du nom d'*Ugolin,* fut le successeur d'Honoré III, et l'un de ceux qui possédèrent le plus longtemps le pouvoir; il ne mourut qu'en 1241, âgé de près de 100 ans. Ses démêlés avec l'empereur Frédéric-Barberousse furent longs et fort animés; de grands orages politiques éclatèrent pendant sa présence au pouvoir, ce qui ne l'empêcha pas de canoniser et de faire des saints, tels que saint François-d'Assise, saint Dominique et saint Virgile : il tenta, mais sans succès, la réunion des deux Eglises grecque et latine.

Geoffroi de Châtillon, surnommé *Célestin IV,* fut nommé après Grégoire IX, et mourut dix-huit jours après son élection, ce qui fit croire qu'il avait été empoisonné.

Innocent IV, de la maison des comtes de Lavagna à Gênes, succéda à Célestin IV, et mourut en 1254. Innocent eut querelle avec Barberousse, qui avait été son ami tant qu'il n'avait été que cardinal: ce qui prouve que l'esprit envahissant de l'Eglise ne connaissait, ne respectait rien, et qu'en général il règne autour du siége du pouvoir une atmosphère étrange qui frappe de cécité, de vertige, ceux que le sort y appelle, et leur fait prendre l'entêtement

pour du *caractère*, et l'orgueil pour de la *dignité;* le plus grand tort du pouvoir c'est de ne jamais vouloir avoir *tort.* Cette funeste prétention compromet son existence, celle des états, couve les révolutions et sème les orages pour recueillir des tempêtes.

Alexandre IV prit ensuite possession du saint-siége, que la mort lui enleva en 1261. Ce pape soutint avec opiniâtreté les moines mendiants contre l'université de Paris, et établit l'inquisition en France, en 1255, *à la prière de Louis IX,* surnommé Saint.

Urbain IV fut appelé à lui succéder, et mourut en 1264. Son nom était *Jacques Pantaléon;* né à Troyes, en Champagne, d'une famille obscure, son seul mérite le fit parvenir au pouvoir: on lui doit l'institution de la fête du Saint-Sacrement, et l'augmentation du nombre des cardinaux.

Clément IV fut nommé son successeur, et fut enlevé par la mort en 1268. Son nom était *Guido Fulconi,* ou *Guy Foulquois,* ou *Foulquez,* ou *Fouquet.* D'abord militaire, ensuite jurisconsulte, puis secrétaire de Louis IX, il avait été marié et père de famille; étant devenu veuf, il prit l'état ecclésiastique, passa par toutes les dignités, et devint pape, sans que sa simplicité en fût altérée. Il conclut avec Louis IX, qu'il aimait beaucoup, la *pragmatique sanction* qui mit enfin un terme aux démêlés de la France avec Rome. Il conseilla une nouvelle croisade, et fut accusé, sans preuve à la vérité, d'être l'auteur du meurtre du jeune et malheureux Conradin, prétendant au trône de Naples.

Grégoire X, nommé *Thebalde,* de la famille des Visconti, succéda à Clément IV, et mourut en 1276. Après la mort de Clément IV, il y eut une vacance de deux ans et neuf mois. Ce fut lui qui décida qu'après la mort d'un pape les cardinaux resteraient enfermés jusqu'à ce qu'ils en eussent nommé un autre.

Innocent V, successeur de Grégoire X, mourut dans cette même année 1276. Né en Savoie, et renommé dès longtemps pour ses hautes connaissances, il remplaça saint Thomas-d'Aquin dans l'enseignement de la théologie à l'université de Paris. Innocent V ne jouit du pouvoir que pendant cinq mois.

Cette année fut fatale aux évêques de Rome, car *Adrien V,* qui prit

la place d'Innocent V, mourut avant qu'elle fut expirée. Adrien était né à Gênes.

Un nommé *Vicedominus* fut ensuite élu; mais il n'eut pas le temps d'être sacré: il mourut aussi dans cette même année 1272.

Jean XXI fut intrônisé après ces trois décès successifs, et ne mourut qu'en 1277, à Viterbe, écrasé sous les ruines d'un bâtiment qu'il faisait construire, et qui s'écroula tandis qu'il le visitait. Le Portugal était sa patrie.

Nicolas III, Jean Gaëtan Orsini, succéda à Jean XXI, et mourut en 1280. Son zèle fut fort grand pour les intérêts temporels de l'Eglise dont il s'occupa avec ardeur.

Martin IV, mis en possession du pouvoir après Nicolas III, le conserva jusqu'en 1285, qu'il mourut: son nom était *Simon de Brion.* Il ne fut élu qu'après un conclave de six mois. Le massacre des Français, connu sous le nom des *Vêpres Siciliennes,* eut lieu un an après qu'il eut accepté la tiare, qu'il avait longtemps refusée.

Honoré IV le remplaça au gouvernement de l'Eglise, et mourut en 1287. *Jacques Savelli* était son nom; il soutint le parti français en Sicile contre les prétentions de la maison d'Aragon.

Nicolas IV fut choisi par le conclave pour lui succéder, et mourut en 1292. Son nom était *Jérôme d'Ascoli;* il fut élu à l'unanimité au premier tour de scrutin. Par une disposition inexplicable d'esprit, il était favorable au parti *gibelin,* ou impérialiste, bien qu'il fût ennemi des papes, et chef de celui que l'on appelait *guelfe.* Nicolas IV envoya des *missionnaires* jusqu'en *Chine:* il ne paraît pas que les Chinois aient conservé une grande reconnaissance pour cette attention. Ce pontife voulut ranimer l'esprit éteint des croisades, mais il ne put y parvenir.

Célestin V, nommé après Nicolas IV, ne garda le pouvoir que jusqu'en 1294, qu'il abdiqua, cinq mois après son élection. Son nom était *Pierre de Moron:* on l'a canonisé. La Pouille l'avait vu naître. Son successeur, qui l'avait excité à abdiquer, le fit enfermer dans la crainte qu'il ne s'en repentit: Célestin mourut en 1296.

Boniface VIII, succéda à Célestin V, termina la série des papes du treizième siècle, et commença celle du quatorzième, puisqu'il ne

mourut qu'en 1303. Cet évêque se nommait *Ben-Gaëtan.* La ruse lui servit merveilleusement pour déterminer Célestin V à renoncer au pouvoir. A peine était-il parvenu à se faire élire comme son successeur, qu'il le fit arrêter et enfermer dans un château fort où il mourut peu de temps après. Boniface fut en grande mésintelligence avec la famille Colonne, de Rome, et avec *Philippe-le-Bel,* roi de France, parce qu'il prétendait élever la puissance spirituelle au-dessus de la puissance temporelle. Dans un moment de crise et d'effervescense, il fut arrêté à Anagni par Nogaret et Sciarra Colonne, mais, quatre jours après, le peuple le délivra. Néanmoins, il éprouva un si violent dépit de cet affront, qu'il en tomba malade et en mourut : il était né dans la ville où il fut arrêté.

Dix-sept papes, non compris celui qui fut élu mais ne fut point sacré, et celui qui abdiqua au bout de cinq mois, gouvernèrent l'Eglise, comme on vient de le voir pendant le treizième siècle : aucun anti-pape ne troubla l'Italie pendant cet espace de cent ans.

Philippe II, surnommé *Auguste,* cinquante-sixième roi de France, en 1180, décédé en 1223, eut pour successeurs *Louis VIII,* roi en 1223, mort en 1226 ; *Louis IX,* roi en 1226, décédé en Afrique en 1270 ; *Philippe III,* surnommé *le Hardi,* roi en 1270, mort en 1285 ; et *Philippe IV,* dit *le Bel,* roi en 1285, mort en 1314.

Un passage de l'histoire du règne de Louis IX, qui se rapporte à l'époque un peu avant 1234, me suggère quelques sérieuses réflexions que je vais exposer brièvement ; je transcris d'abord textuellement le passage que je viens de signaler : on jugera ensuite. « Le « tribunal de l'inquisition, établi en ce temps par un concile tenu « à Toulouse, ne pouvait manquer de produire cet effet (la confis- « cation des biens des hérétiques que l'on faisait brûler, ou périr « de quelque autre manière). Ordre fut donné aux évêques de recher- « cher rigoureusement les hérétiques, et aux baillis de prêter main- « forte pour les arrêter. Défense fut faite aux laïcs d'avoir chez eux « l'Ecriture-Sainte. On leur permit le psautier et le bréviaire, *pourvu « qu'ils fussent en latin, c'est-à-dire dans une langue qu'ils n'entendaient « pas.* » (Voy. l'*Hist. de France,* par l'abbé Millot.)

Ma surprise est grande, je l'avoue ; eh quoi ! la langue des Ro-

mains, devenue celle des Gaules conquises par César, et maintenues sous la domination romaine jusqu'au règne de Clovis, qui ne les déposséda qu'en l'an 486 de l'ère chrétienne, ce qui peut faire supposer hardiment plus de quinze générations nés et détruites durant cette période de plus de cinq siècles écoulés sous le joug tout puissant de Rome, et la langue substituée de tous points à la langue *urienne* ou *celte*, à tous les dialectes plus ou moins barbares des hordes sauvages venues du Nord, la langue de Virgile et d'Horace, la langue latine, enfin, devenue celle des Gaulois jusqu'au sixième siècle, qui s'employait encore dans les actes publics, dans la rédaction des livres, etc., sous le règne de Philippe-Auguste, les Gaulois du commencement du treizième siècle ne l'entendent plus ! et on ne leur permet des livres écrits en cette langue que parce que l'on est bien sûr qu'ils n'y comprendront rien!! Mais alors qu'elle langue parlaient donc les Français sous le règne de Louis IX ? Avaient-ils repris l'usage du celte? Avaient-ils adopté le langage de Clovis et de ses Francs? Du mélange de ces divers idiômes en avaient-ils subitement composé un à leur convenance? Cette langue des *trouvères*, née dans le midi de la France sous le règne de Philippe-Auguste, avait-elle fait, en moins de soixante ans, de si incroyables progrès qu'elle eût totalement banni de la mémoire des peuples et leur langue maternelle et celle de leurs vainqueurs? Il règne, pour moi, une obscurité profonde sur toutes ces questions auxquelles je ne connais, jusqu'ici, aucune réponse satisfaisante, et l'on pense, avec raison, que je n'entreprendrai pas de résoudre cette difficulté: je l'expose, c'est tout ce que je puis et veux hasarder.

En attendant les éclaircissements que je sollicite sur les points que je viens d'indiquer, je ne puis passer sous silence un fait important qui se rattache à l'an 1295, et c'est la conquête de presque toute la Flandre par les armes de Philippe-le-Bel. Cette Flandre, ou Belgique, partie intégrante, de temps immémorial, des Gaules, province gauloise sous les Romains, province française sous Charlemagne, sous la République, sous Napoléon, presque entièrement reconquise précédemment par Louis XIV, cette Belgique, dont le nom doit être en estime auprès de tout amateur impartial et éclairé

de l'art musical qui lui doit tant! cette Flandre, dis-je, occupait un haut rang dans l'empire de Charlemagne comme dans son affection. J'en tire une nouvelle preuve de l'histoire même des Pays-Bas (*voy.* Luigi Guicciardini), où il est dit qu'après la soumission des Saxons, en 803, « Charlemagne, pour mieux assurer leur fidélité « future, transporta en Flandre par tribus entières les plus turbulents « des vaincus, qu'il remplaça par des *Belges* et des Francs ». Philippe-le-Bel rattacha donc à la France des terres qui avaient toujours fait partie de ce grand corps gaulois, dont elles étaient en quelque sorte un membre, dont elles furent violemment séparées par la paix d'Utrecht, en 1713 ou 14, qui furent reconquises par les armes françaises pendant les guerres de la révolutien de 1789, arbitrairement réunies à la Hollande par la force brutale, en 1814, et qui sont gouvernées maintenant, grâce à la patriotique énergie développée par leurs habitants en 1830, par un prince constitutionnel digne de toute l'affection de ces populations éclairées et intelligentes, et qui leur assure, par ses lumières, ses hautes qualités, un long avenir de prospérité et de bonheur. J'aurai bientôt occasion de revenir sur les témoignages de la justice que je me plais à rendre à ce peuple, autrefois notre frère, aujourd'hui notre ami, notre allié, et de citer les noms des hommes qui, dans ce pays, ont rendu de si importants services à la musique, et dont les écoles, conjointement avec celles de France, ont pendant si longtemps fourni *seules* des compositeurs, des instrumentistes, des chanteurs, aux cours des empereurs, des rois, des princes, des papes, à leurs chapelles, à leurs concerts, et enfin aux désirs comme aux besoins de toute l'Europe.

Mais, en attendant ce moment qui est proche, je ne veux pas déshériter le treizième siècle du petit nombre de noms remarquables qui est parvenu jusqu'à moi. Je mentionnerai donc d'abord le roi *Louis IX,* né à Poissy, en 1215, et que l'on doit supposer avoir été versé dans la connaissance de la musique, telle qu'elle existait alors, puisqu'il a composé une chanson sur le troisième ton de l'Eglise; celui de *fa,* laquelle a été dernièrement retrouvée, par M. Habeneck aîné, dans un ancien livre que le hasard avait fait tomber sous sa main.

La chanson, née en France au douzième siècle, eut pour émules les *madrigaux;* un nommé *Casella* est, à ce que l'on croit, le premier qui composa en Italie de ces madrigaux : on en conserve un de lui à la bibliothèque du Vatican, qui porte la date de 1300 : ce Casella était ami intime de *Dante Alighieri.* Ces madrigaux s'écrivirent, mais à une époque beaucoup plus rapprochée de nous, à deux, trois, quatre, cinq, six voix obligées, et plus; le contrepoint, la fugue, y furent alors admis, mais ils n'étaient accompagnés que par l'orgue ou le clavecin. On faisait aussi sur l'orgue des madrigaux sans paroles; ce genre était soumis à des règles très sévères qui avaient pris le nom de *style madrigalesque.* Plusieurs auteurs ont immortalisé leur nom dans cette espèce de composition, qui plaisait beaucoup aux femmes surtout, ce qui dût assurer sa fortune, abstraction faite de tout autre mérite.

Aux essais de contrepoint à deux parties succédèrent, comme je l'ai dit, ceux à trois parties; beaucoup de tentatives de ce genre, plus ou moins heureuses, dûrent être faites dès le onzième siècle, peut-être plus anciennement encore, mais elles sont perdues et tombées dans l'oubli. Les plus anciennes compositions régulières à trois voix pour l'Eglise que l'on connnaisse datent de l'an 1280, et sont de *Adam-de-la-Halle,* surnommé le *Bossu d'Arras.* Arras vit naître aussi un nommé *Ansaux,* qui composa, vers 1260, de jolies chansons françaises que l'on retrouve encore dans quelque bibliothèques.

Les plus anciens livres où il soit fait mention du *dièse,* des *dissonances,* du *contrepoint,* du *genre chromatique,* sont d'un nommé *Marchetto* de Padoue, dans l'état Vénitien; commentateur de *Francus,* il naquit probablement au commencement du treizième siècle, et dédia l'un de ses ouvrages à Robert, roi de Naples, en 1283. Ceci prouverait que la musique commençait à pénétrer en Italie, et à y prendre quelque consistance, quelque développement.

C'est dans les crises politiques et religieuses du treizième siècle, au milieu du silence presque absolu imposé aux muses par le tumulte des armes et les discordes civiles, que se forma dans l'ombre, en Flandre, cette célèbre école de musique dont *Hucbaldus,* au neu-

vième siècle, *Francus* après lui, avaient semé les germes féconds. Cette école, fixée sur de profondes et solides racines, répandit, jusqu'au temps de Palestrina, c'est-à-dire jusque vers la fin du seizième siècle, l'éclat de ses lumières, de ses doctrines, de ses modèles, des talents sortis de ses classes sur l'Europe entière. C'est de ce pays qu'est sortie l'invention du contrepoint, ou de la musique à plusieurs voix; c'est donc de la Flandre que se sont répandus en Europe la musique moderne, harmonique, la fugue, le canon, et toutes les combinaisons scientifiques qui en ont été les précieuses déductions: tout cela a été longuement décrit dans les chapitres précédents. Je suppose en outre qu'ils établirent, ou ébauchèrent du moins, quelques-unes de ces règles de forme indispensables à la régularité de toute composition musicale, telles que le rapport nécessaire entre les idées, l'accord du sentiment des paroles avec le chant, les lois de la prosodie, la relation des modulations, la carrure des phrases, l'obligation de commencer et de finir dans le même ton, conditions sans lesquelles aucune composition ne peut être régulière; je suppose de plus que si toutes ces règles ne furent pas positivement formulées et écrites, ils en eurent du moins l'instinct, et cet instinct fut longtemps, je le crois, l'unique boussole du génie.

Malheureusement pour ce beau pays de Flandre, il devint souvent le champ de bataille ou les ambitieux de l'Europe se donnaient en quelque sorte rendez-vous pour s'arracher les lambeaux palpitants du monde, comme ils le firent plus tard de l'héroïque et malheureuse Pologne. Labouré par les armées ennemies, sillonné par le fer et par le feu, jeté par quartiers à la curée de l'Allemagne, de l'Espagne, de l'Angleterre, de la Hollande, il vit les muses effrayées s'exiler de son sein, les arts et les artistes chercher un refuge, en attendant des jours meilleurs, contre tant de calamités, ses écoles se fermer, et, de leurs précieux débris, féconder d'autres écoles; mais l'équité impartiale et reconnaissante lui garde un constant souvenir, et entrevoit dans un avenir peu éloigné le retour de ses plus beaux jours de gloire et de prospérité.

Le pays belge est, et a toujours été français par l'origine, la lan-

gue, les mœurs, les usages, les lois, la religion; les Romains le trouvèrent *urien, celte, gaulois* comme nous, l'occupèrent et le conservèrent comme tel; Clovis, Charlemagne, leurs successeurs, ne le considérèrent jamais autrement, et, si l'on pouvait en appeler à l'empereur de l'an 800, il ne regarderait très certainement ce pays que comme un démembrement de la France.

Je m'arrêterai sur l'époque du règne de Philippe IV, dit le Bel, pour plus d'un motif que l'on va comprendre; ce n'est pas parce que Philippe, ainsi que son prédécesseur Philippe Ier, fit faire de la fausse monnaie: je laisserai de côté la grande affaire des Templiers, dont la condamnation n'est pas encore suffisamment justifiée: ces faits appartiennent à l'histoire, à la philosophie, et ne sont pas de mon ressort. Je laisse donc les sujets étrangers à l'art musical pour m'occuper principalement des objets directement en rapport avec lui. J'ai déjà nommé, je crois, *Colin de Muset,* jongleur célèbre, habile joueur de *rebec,* que protégeait le roi de Navarre, dont les bienfaits multipliés fournirent à ce chef d'une troupe nomade de ménétriers les moyens de renoncer à la vie errante et vagabonde qu'il menait auparavant.

Je n'ai rien pu découvrir sur l'époque précise de la naissance de *Colin de Muset;* on croit seulement que sa fortune l'avait mis à même de contribuer de ses deniers à la construction du portail de l'église Saint-Julien-des-Ménétriers, située rue St.-Martin, à Paris, et même qu'il était représenté dans les sculptures de ce portail, jouant du violon; mais il paraît plus probable que la figure en question est celle de saint *Genest*, ou *Genès*, du troisième ou du septième siècle, car on en trouve deux mentionnés à ces diverses époques; et d'ailleurs, l'instrument que tient cette figure est un *violon à quatre cordes*, et Colin de Muset, qui avait des talents, auquel on attribue l'invention des rondes, ou chansons à danser, ne jouait que du *rebec*. Un violon à quatre cordes dans les mains de saint Genès était un contresens historique et une erreur grossière, puisque, assure-t-on, ce violon ne fut introduit en France que sous le règne de Charles IX, de 1560 à 1574, bien qu'il existât de temps immémorial, et que saint Genès fut français. Le *rebec* est

bien une espèce de violon, mais cet instrument n'eut jamais qu'une ressemblance très éloignée avec le violon dont on fait maintenant usage. D'abord il n'avait que trois cordes; on ne sait de quelle substance étaient ces cordes, à quel intervalle l'une de l'autre elles étaient montées, à quel son se rapportait la plus grave des trois; on sait seulement que le rebec se jouait avec un archet qui devait avoir à peu près la forme des nôtres, et être également garni de crin de cheval. Le son est produit par le frottement du crin sur les cordes; il devait en être du rebec comme du violon; mais il faut un agent, un mordant, pour obtenir du son par ce frottement, soit en tirant, soit en poussant; les archets de rebec était-ils garnis de crin, ou de quelque autre matière? Se servait-on alors, comme nous le faisons, de la résine appelée *colophane* pour enduire le crin de l'archet et lui donner, sur les cordes, l'action nécessaire pour les mettre en vibration et produire des sons? C'est ce que l'on ne dit nulle part. L'usage de cette *colophane* dût être imaginé en des temps très reculés, c'est du moins ce que je conjecture d'après l'affirmative de *Pline* le naturaliste, qui assure que cette résine tirait son nom de ce qu'elle se recueillait sur le territoire d'une ville d'Ionie, en Grèce, appelée *Colophon;* on devrait alors dire de la *colophone,* et non de la *colophane;* mais l'usage, quel qu'il soit, fait la loi. Au surplus, quelque sérieuse que soit cette étymologie, je crois que l'on n'attend pas précisément après la résine de la Grèce, et que beaucoup d'autres lieux fournissent la matière nécessaire à la confection de cette utile *colophane*, *sans laquelle tous les violonistes seraient nobles de plein-droit,* suivant un vieux dicton, qui ne présente au premier aspect qu'un rapprochement comique, et qui prouve cependant deux choses: la première, c'est la haute estime que l'on portait à tous les artistes qui exécutaient sur cet instrument; la seconde, c'est à la fois l'empire despotique des préjugés, et l'incroyable légèreté de jugement, qui prétendaient trouver une analogie blessante, presque honteuse, entre la *colophane* et la *poix* dont se servent les fabricants de chaussures, les cordonniers enfin. On croit que le rebec ne date que de 1250, et cependant on a retrouvé des médailles antiques représentant Apollon jouant d'un

instrument à trois cordes ressemblant au rebec, et *Perrugino*, maître de *Raphaël,* a peint, dans la chapelle Sixtine, au Vatican, un Apollon jouant aussi du violon avec un archet. Ce n'est qu'au seizième siècle, à ce qu'il paraît, sous le règne de Charles IX, je l'ai déjà dit, que le violon à quatre cordes apparut en France. Eut-il toujours quatre cordes? N'en eut-il d'abord que deux ou trois? Quel fut l'inventeur de la quatrième, soit au grave, soit à l'aigu? Qui imagina de couvrir la quatrième d'un fil délié de laiton passé au mercure, qui le blanchit et lui donne l'éclat de l'argent le mieux poli? A toutes ces questions, comme à celles que j'ai posées précédemment touchant l'archet, le crin, la colophane, je suis forcé de garder le silence, faute de réponses satisfaisantes à donner. L'adoption de cette quatrième corde ainsi recouverte doit cependant remonter à une époque fort reculée, puisque *Arcangelo Corelli,* né à Fusignano, en février 1653, eut pour maître un certain *Jean-Baptiste Bassani,* de Bologne, lequel certainement en avait appris l'usage de quelque autre maître plus ancien que lui. Mais je quitte ce champ de doutes et d'incertitudes insolubles pour m'occuper d'un point important du règne de Philippe-le-Bel; cette époque nous découvre (1285) le temps véritable où naquit en France la *première tentative dramatique,* le *premier essai théâtral,* semblable au premier essai de ce genre entrepris par *Tespis* chez les Grecs. Il paraîtrait cependant que, du temps même de Charlemagne, on avait eu quelque idée de ce genre de plaisir, car on cite un capitulaire de ce prince, donné à Aix-la-Chapelle, l'an 789, lequel: « défend aux « *fils de prêtres,* et à tous les chrétiens, d'assister à ces *spectacles,* où « l'on ne voit, dit-il, que des indécences. » Il est fâcheux qu'il ne nous soit pas parvenu quelques détails sur ces spectacles où les *fils de prêtres* et les chrétiens ne pouvaient point aller sans scandale. Quoiqu'il en puisse être, il ressort de l'histoire même que depuis l'entrée des Francs dans les Gaules, et jusqu'au quatorzième siècle, la civilisation fut constamment rétrograde, ou stationnaire, et ce n'est qu'à la fin du treizième siècle qu'elle commença à sortir de la plus déplorable barbarie; mais ses progrès furent lents, difficiles, en raison des obstacles que lui opposaient les préjugés, l'ignorance,

la féodalité et la soif insatiable d'or, du pouvoir dont étaient dévorés tous les individus qui dominaient quelque peu la société. Les progrès des arts en reçurent le fâcheux contre-coup, car ces progrès sont toujours subordonnés à la civilisation; tantôt ils en sont la cause, tantôt ils en sont l'effet. Chez les Grecs, l'instinct naturel, privilégié du ciel, inventa la poésie, la musique et les intruments, l'art oratoire, l'éloquence, la sculpture, l'architecture, la déclamation, l'épopée, la danse, la pantomime, enfin tout ce qui pouvait charmer, instruire, ennoblir l'espèce humaine; plus tard, ils inventèrent le théâtre, et mirent sur la scène la morale, l'héroïsme, la satire en action; par ces moyens ils accélérèrent la civilisation des peuples réunis sous le beau ciel de la Grèce. Dans nos contrées brumeuses, humides et froides, la civilisation transplantée par la conquête ne prit que de faibles racines; le souffle dévastateur du nord, l'action non moins funeste, non moins destructrice du fanatisme venue du midi, desséchèrent promptement ces germes épars sur une terre ingrate alors, et sans substance nutritive. Quelques lueurs se firent apercevoir à de longs intervalles cependant, tout espoir d'un avenir meilleur ne fut pas entièrement perdu. J'ai passé rapidement en revue ces divers points jusqu'au règne de Philippe-le-Bel, c'est-à-dire jusqu'en 1314, époque de la mort de ce roi. La civilisation renaissante alors sonna le réveil des sciences et des arts; mais ces arts, grossiers dans leurs prémices, comme toute chose en son berceau, se ressentirent longtemps de la lenteur des progrès de cette nouvelle civilisation, qui, pour nos aïeux, devint la cause, tandis que chez les anciens elle était devenue l'effet immédiat: ces résultats comparés prouvent péremptoirement la différence d'organisation, d'intelligence, d'aptitude et de goût.

Il est une autre vérité historique non moins patente, et que j'adopte dans ma conscience; elle ne sera réfutée, je pense, par aucune personne de sens et de goût. Ce *moyen-âge*, qui commence à la chute totale de l'empire romain, et à l'irruption des Francs dans les Gaules, mais plus particulièrement à la défaite de *Syagrius*, dernier lieutenant des Romains dans ces provinces conquises par

les armes et le génie de César, environ 54 ans avant notre ère vulgaire, l'an 698 de la fondation de Rome, ce *moyen-âge,* qui a trouvé des plumes éloquentes pour le louer, des cœurs pour le regretter, ce *moyen-âge* romantique, dont le *style à la renaissance* est le digne produit, n'est autre chose que la barbarie, à l'exception du règne de Charlemagne, et encore! Rayez de l'histoire des dix ou même douze premiers siècles de notre monarchie les deux grandes figures de Clovis et de Charlemagne, et dites ce qui reste au fond de ce vaste tableau? La plus affligeante barbarie jusqu'à l'extirpation complète de la féodalité.

On dit qu'en l'année 250, un saint, nommé *Denis,* fut envoyé dans les Gaules pour y prêcher le christianisme, sous le consulat de *Décius* et de *Gratus;* que ce saint vint à Paris, mais que cette première mission fut sans résultat, et que ce fut saint Martin, envoyé postérieurement, qui commença efficacement la conversion des Gaulois. Or, saint Martin parlait couramment le *celte,* ou le peuple Gaulois entendait parfaitement le latin, car, sans cela, ce saint personnage aurait pu prêcher longtemps sans être compris de personne.

Parmi les prétendus évêques de Paris, que l'on ne nomme pas, le sixième, appelé *Victorinus,* le plus authentique, et qui pourrait bien n'être réellement que le premier, cet évêque, dis-je, organisa le clergé de cette ville au troisième siècle, et commença à donner quelque consistance au christianisme. Néanmoins, le paganisme subsista encore longtemps dans les Gaules, car *Cybèle* était publiquement révérée à *Autun* à la fin du quatrième siècle, et, au septième, *Vénus* avait encore un temple et des prêtresses *à Rouen;* les païens, assure-t-on, finirent comme les premiers chrétiens avaient commencé, dans des temples souterrains nommés *criptes.*

Le christianisme acquit, sous Charlemagne, une extension et une consistance considérable; ce prince était loin de prévoir ce que sa trop grande condescendance pour le clergé causerait de malheurs à ses descendants. On a souvent parlé du neveu de Charlemagne, du fameux *Roland,* qui périt, disent les romanciers, à la bataille de Roncevaux, l'an 788; mais on n'a jamais dit un mot

du père ou de la mère de cet illustre paladin; était-il fils de Carloman, frère de Charlemagne? cela est peu vraisemblable; ou d'une sœur de ce monarque? je ne lui en connais pas. L'authenticité de cette parenté ne peut guère s'établir autrement cependant; mais comme l'histoire est muette sur ce point, je reste dans mon doute et je me tais. Charlemagne, on doit le reconnaître, fit pour la civilisation, l'instruction, la musique, tout ce que l'on pouvait faire de son temps, c'est-à-dire peu de choses avec beaucoup de peines. *Robert,* fils de Hugues Capet, sacré deux fois du vivant de son père, en 988, à Reims, ensuite en 991, grand amateur de musique, chanteur assidu au lutrin, auteur de plusieurs hymnes, commença à donner quelque impulsion au goût pour cet art en France; mais ce goût fut encore bien des siècles à se former et à prendre une influence quelque peu décisive parmi la nation.

Philippe-Auguste n'aimait ni le chant, ni la musique, ni la poésie des *trouvères,* ménétriers, jongleurs, qui, à cette époque, n'étaient encore qu'en petit nombre, et il blâmait hautement ceux qui les accueillaient. Aussi n'y eut-il aucune espèce de spectacle sous ce règne. Ce souverain était plus occupé de son *Louvre* et de *sa grosse tour,* fondée l'an 1204, laquelle servit aux rois ses successeurs de palais, de forteresse, de trésor, de prison, que de beaux-arts, et de musique surtout. Ce palais renferma aussi leur *bibliothèque.* Celle du roi Jean se composait de huit ou dix volumes; ce roi mourut en 1364. Ce n'est que vers le milieu du quinzième siècle que l'imprimerie fut inventée; or, il est clair que les *huit* ou *dix volumes* composant la *bibliothèque* de ce roi, ainsi que les *neuf cents volumes* que contenait celle de son fils Charles V, dit le Sage, mort en 1380, étaient tous faits à la main, tous *écrits,* ainsi que le roman de la *Rose,* qui date de ce règne, et que *aucun* n'était ni ne pouvait être imprimé, puisque l'art de l'imprimerie n'existait pas. Il me semble que cette quantité de volumes *écrits* est bien extraordinaire et mériterait quelque attention sérieuse. Après le règne de Philippe-Auguste, la confrérie des trouvères, jongleurs, prit une grande consistance; l'église de Saint-Julien-des-Ménétriers, dont j'ai déjà parlé, fut fondée par deux de ces jongleurs, ce qui prouve qu'ils jouissaient

d'une certaine opulence; l'un se nommait *Jacques Grure,* l'autre *Hugues-le-Lorrain.* La seule corporation de Paris composée de jongleurs, jongleresses, ménétriers, avait le droit de faire entendre sa musique aux fêtes, noces, etc. Les étrangers n'auraient pu s'exposer à y paraître sans payer une amende: ces ménétriers avaient un *roi.*

Après avoir parcouru les chapitres où j'ai consigné quelques renseignements sur l'origine du théâtre grec, sur celle du théâtre romain, on ne sera peut-être pas fâché de connaître *l'origine du théâtre français,* de savoir quand et comment il est né, d'assister à ses développements, à ses progrès, et de pouvoir, pour ainsi dire, mesurer du même coup-d'œil toutes les phases de son existence depuis sa naissance jusques au degré d'illustration et de splendeur où nous l'avons vu arriver de nos jours. J'ai même cru, sur ce point important et tout classique, devoir faire diversion à mon système de classification, et donner, sans interruption, le résultat de mes recherches depuis les premiers essais dramatiques jusqu'à ce jour.

Je ne dirai rien de plus sur les espèces de *spectacles* que l'on croit avoir existé du temps de Charlemagne; ils sont signalés d'ailleurs d'une manière si incomplète, si fugitive, qu'à peine si l'on peut croire à leur réalité; j'ai rapporté ce qu'il m'a été possible d'en savoir, et seulement pour éviter le reproche d'avoir volontairement commis une omission. Les calamités de toute nature dont fut accablée la France depuis la fin du règne de Charlemagne jusqu'à celui de Philippe-le-Bel ne permettent pas de supposer que les arts, la musique, le théâtre, aient pu faire le moindre progrès: on doit plutôt s'étonner de ce que, sous la double tyrannie de la féodalité nobiliaire et sacerdotale, que servait merveilleusement la barbarie du moyen-âge, ils n'aient pas été totalement anéantis dans les Gaules. Mais détournons une fois pour toutes nos regards de ce triste sujet, et revenons au berceau du théâtre français qui intéresse de si près l'art musical dont il est devenu l'un des plus honorables et des plus glorieux champs de bataille. On assure que la *basoche,* cette ancienne juridiction, école et pépinière des gens de

justice de tous grades et de tous rangs, doit son institution à Philippe-le-Bel: c'est au sein de cette compagnie qu'est né l'art dramatique français, et le goût des représentations théâtrales. C'est là que sont éclos nos spectacles nationaux, car très probablement ces messieurs connaissaient fort peu le grec, ne pratiquaient que le latin corrompu du moyen-âge, et ne connaissaient pas plus *Tespis, Æschile, Sophocle, Euripide,* que leurs œuvres; ainsi, ce fut donc véritablement une nouvelle création dont tout l'honneur appartient à l'époque.

Il y avait dans ce temps-là au Palais-de-Justice, dont je n'ai nullement l'intention de faire ici l'histoire, une grande salle que l'on appelait la *salle de la table de marbre.* Cette salle était, ainsi que cette table de marbre, d'une vaste dimension, et servaient l'une et l'autre aux cérémonies solennelles, à la réception des têtes couronnées, aux fêtes et aux banquets que leur offraient nos anciens rois. C'est cette table même qui, à diverses époques de l'année, servait de *théâtre* aux clercs de la basoche, qui prenaient un grand plaisir à jouer devant une nombreuse assemblée des scènes comiques ou satiriques, qu'ils offraient au public sous les noms de *farces, soties, mystères, moralités, sermons,* dont ils étaient à la fois les auteurs et les acteurs; ainsi donc, les clercs de la basoche furent, par une imitation involontaire sans doute des anciens poètes grecs qui jouaient eux-mêmes leurs pièces, les premiers auteurs dramatiques et les premiers comédiens qui aient parus à Paris, et qui datent, comme je l'ai dit, du quatorzième siècle: c'est dans ce même siècle, l'an 1301, que la Flandre fut réintégrée sous la domination française; ce fait est trop glorieux pour le règne de Philippe-le-Bel, il est trop important pour être abandonné à l'oubli.

L'argent que ces clercs, auteurs et acteurs, retiraient des spectateurs, qui payaient un *droit d'entrée,* coûtume inconnue, à ce qu'il paraît, en Grèce et à Rome, servait à couvrir les frais occasionnés par le spectacle et le festin où assistaient les acteurs et les officiers de la basoche; cette compagnie d'hommes de lois, juges, officiers, clercs, appelés *gens de justice,* ou *gens du roi,* ce qui n'est pas la même chose, subsista jusqu'en 1788. Ces messieurs se permettaient

suivant ce que l'on assure, dans leurs pièces, une censure très hardie et très amère des mœurs publiques et même des personnes, dans un langage dont quelques échantillons prouveraient suffisamment qu'il ne pouvait être admissible que dans ces temps grossiers et à demi-sauvages. Cette salle de la table de marbre, qu'un incendie détruisit avec tout ce qu'elle renfermait d'antiquités et d'ornements, fut rebâtie en 1620; elle a 222 pieds de long sur 84 de large.

La basoche du Châtelet, à l'imitation de celle de la cour des Comptes, se mit au quinzième siècle à représenter aussi des *mystères et des pastorales;* mais les frais de ces représentations étaient supportées par le domaine.

Vers l'an 1380, il y avait rue St.-Denis, au coin de la rue Grenétat, un *hôpital de la Trinité* administré par des moines; ces bons pères louèrent la plus grande salle de leur hôpital à une troupe de comédiens, qui prenait le titre de *confrères de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ:* ils conservèrent cette salle jusqu'en 1545. Une troupe d'acteurs installée dans un hôpital, chez des moines louant à beaux deniers comptants une salle de leur hospice pour des représentations théâtrales, pourra paraître une chose assez étrange de nos jours, mais cela ne scandalisait personne alors, il faut le croire: il faudrait savoir d'abord, entre mille choses curieuses de ces temps reculés, que, jusqu'au milieu du quinzième siècle, *les prêtres se mariaient,* et obtenaient des évêques (pour de l'argent) la permission d'avoir des *concubines. (Voy.* l'*Hist. des Pays-Bas,* par Luigi Guicciardini). On obtient tout avec de l'argent, pourvu que l'on en donne suffisamment; il paraît que, dans ce temps-là, c'était absolument comme dans celui-ci.

C'est aux clercs de la Basoche, comme je viens de le dire, et à cette *confrérie de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ,* établie dans les bâtiments de l'hôpital de la Trinité, rue St.-Denis, où ils demeuraient encore sous le règne du roi Charles VI, en 1380, que le *théâtre français* doit son origine. C'est dans cet hôpital que, pour la première fois, depuis le commencement de la monarchie, il y eut *un théâtre permanent.* On n'avait vu, avant ce temps, que quelques spectacles ambulants de jongleurs, chantant en s'accom-

pagnant sur la vieille et le violon, ou plus vraisemblablement le rebec, de baladins faisant danser des singes, ou autres animaux, et de faiseurs de tours de force ou d'adresse; on vit, surtout sous les règnes de Charles V et de Charles VI, des *funambules* ou danseurs, sauteurs de cordes, faiseurs de tours de force, d'une habileté, d'une hardiesse étonnante. Quelques *scènes tragiques,* en latin, composées sur les miracles ou le martyre de quelque saint, se jouaient aussi dans divers couvents, au jour de la fête patronimique de ce saint; mais avant l'établissement de la *confrérie* de la rue St.-Denis, on n'avait jamais vu à Paris un théâtre ou l'on jouât une action dramatique en langue française, à l'exception, bien entendu, des nombreux essais en ce genre des clercs de la basoche, les premiers en titre et en date. Ces comédiens, ou *confrères de la Passion,* avaient commencé par se fixer dans le bourg de Saint-Maur-des-Fossés, où ils avaient établi un théâtre sur lequel ils représentaient la passion de Jésus-Christ; mais le prévôt de Paris ayant fait défense aux habitants d'aller à ce spectacle sans une permission du roi, les comédiens s'en plaignirent à *Charles VI,* qui voulut voir leur représentations; il en fut si satisfait qu'il leur accorda, par lettres patentes du 4 novembre 1402, l'autorisation de continuer leurs représentations dans Paris, dans ses environs, et même de se montrer dans les rues revêtus de leurs habits de théâtre. Ils commencèrent donc à jouer leurs mystères, à certains jours, dans différentes maisons, et enfin ils s'arrêtèrent dans la grande salle de l'hôpital de la Trinité, où ils prirent le titre de *maîtres gouverneurs et confrères de la passion et résurrection de notre seigneur Jésus-Christ.* Le roi leur accorda divers priviléges; on croit même qu'il fut agrégé à cette confrérie, car il se déclara leur protecteur, et, dans ses lettres, il les appela *ses frères.* La salle qui leur fut louée par les moines d'Herminière de la rue St.-Denis était destinée aux malades: elle avait vingt-et-une toises de long (126 pieds); c'est là qu'ils jouaient leurs pièces intitulées *mystères, moralités;* aucune règle dramatique n'était observée dans ces compositions, qui n'étaient que des suites sans ordre de scènes imitées des Evangiles, des Actes des Apôtres, ou de la vie de quelque saint, écrites dans le vieux langage du temps, et rimé, ou à

peu près, dans lesquelles on rencontrait fréquemment des expressions grossières, ridicules, et des passages souvent fort équivoques et même obscènes; ce spectacle, protégé par le roi, n'en fit pas moins fortune à Paris. *Les curés,* pour en laisser la libre jouissance à leurs paroissiens, et pouvoir en jouir eux-mêmes, car ils y allaient! avaient avancé l'heure des vêpres. Ces représentations avaient lieu les dimanches et fêtes, de une heure après midi à cinq heures: le prix des places était de *deux sous* par personne. Lorsque Charles VII fit sa rentrée à Paris, on lui donna des fêtes sur son passage et sur des théâtres que l'on avait dressés à cet effet; on y joua des mystères: entre autre, *le combat des sept péchés capitaux contre les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales.*

Les clercs de la basoche, ces premiers créateurs du théâtre en France, avaient d'abord pris les sujets de leurs pièces, comme le firent après eux les *confrères* de la rue St.-Denis, dans l'Ecriture-Sainte; mais, plus tard, ils prirent pour sujets les événements, les ridicules, les vices, les abus, les fautes, les excès du temps, des grands, de la cour, et firent souvent murmurer le pouvoir contre la hardiesse de leurs satires, qui ne se bornaient pas, comme de nos jours, à l'arme de la simple allusion. Les *foires Saint-Germain, Saint-Ovide, Saint-Laurent* furent les lieux les plus ordinairement choisis par les troupes de comédiens comme réunissant un plus grand concours de monde, et comme plus favorables à leurs représentations. La foire Saint-Germain se tenait sur l'emplacement du marché Saint-Germain actuel (quartier du palais du Luxembourg, ou de la Chambre des Pairs); l'origine de cette foire remonte aux lettres-patentes accordées par Louis XI à l'abbé de Saint-Germain-des-Prés, en date du mois de mars 1482. Cette foire s'ouvrait le 3 février et durait jusqu'au dimanche des Rameaux: on y comptait jusqu'à quatre salles de spectacle; de plus, une salle de danse, ou waux-hall, où se réunissaient toutes les femmes de vertu peu farouche, et où les hommes allaient traiter de leurs faveurs à des prix plus ou moins modérés: le tout était administré par l'abbé, par ses moines, et à leur profit. C'est vers cette époque que fut faite la merveilleuse découverte de l'imprimerie, dont on attribue la pre-

mière idée à un hollandais nommé *Laurent Coster*, et qui daterait alors de 1430 : mais je reviendrai en son temps sur ce point. Il n'est pas inutile de remarquer en passant que *François Ier*, fastueusement paré du titre de *Restaurateur des Lettres*, ordonna, le 13 janvier 1535, la *suppression de toutes les imprimeries et de tous les livres, sous peine de la hart*, c'est-à-dire d'être étranglé par la corde. Ceci devrait rendre singulièrement circonspect sur le degré de confiance que méritent la plupart des surnoms donnés par la flatterie servile et intéressée à ceux qui dispensent les faveurs et les dons de la fortune.

Le goût des spectacles se répandit rapidement dans Paris; dès le règne de Charles VII, comme on vient de le voir, on solennisait l'entrée des rois, des reines, dans cette ville, en élevant sur leur passage des théâtres sur lesquels on jouait des scènes dramatiques : quelque fut le sujet de ces scènes, cela s'appelait toujours *mystère ;* on ne savait pas encore donner un autre nom à ces compositions dont le goût devint promptement un besoin.

Auprès des confrères de la Passion parut bientôt une nouvelle troupe de comédiens qui prit le titre des *Enfants-sans-Soucis*, dont le directeur prenait celui de *Prince des Sots*.

Les halles de Paris avaient aussi leur *théâtre;* la mission secrète de celui-ci, semblable à celle de certains écrits quotidiens, était de diriger l'opinion du peuple dans le sens le plus favorable possible au pouvoir. Il existait aussi des *théâtres* dans les *colléges*, et Louis XII les protégeait : cependant il paraît qu'ils étaient fort licencieux, car ils furent plusieurs fois censurés par *les parlements*. Les pièces que l'on représentait sur le théâtre des *Enfants-sans-Soucis* étaient souvent mêlées de chant : c'est la première fois qu'il est fait mention du chant sur les théâtres de France ; presque toutes leurs pièces étaient terminées par une chanson des plus gaillardes, d'où il est naturel de conclure qu'il n'est aucun de nos théâtres modernes, quelque grivois qu'il soit, où l'on osât se permettre de dire ou de faire ce qui se pratiquait journellement sur les théâtres du *bon vieux temps*.

On concevra ceci sans peine lorsque l'on saura que, dans une pièce de cette époque de mœurs dévotes et de pieuse ignorance, si vantée par nos preux chevaliers, pièce représentée avec applaudis-

sements, intitulée *la Conception à personnages,* on voyait saint Joseph fort surpris de touver sa femme enceinte, déclarer d'assez mauvaise humeur et très positivement que le fait n'était point de lui, et qu'il fallait qu'elle eût été violentée, ou abusée. Un certain *Michel Dabundance,* ainsi que les deux frères *Simon* et *Arnould Gréban,* ont écrit beaucoup de *mystères* dans ce genre assez étrange: ces productions sont imprimées: ces trois auteurs étaient les plus célèbres du quinzième siècle. Ils eurent pour imitateur un autre faiseur de mystères nommé *Gringoire,* et il y avait dans le même temps un machiniste décorateur assez renommé, appelé *Jean Marchand.* Les bourgeois, les hommes de lettres, les jurisconsultes, les magistrats, les ecclésiastiques servaient sans répugnance d'acteurs dans ces spectacles. En 1437, ce fut un prêtre qui joua à Metz le rôle de Jésus dans le mystère de la passion; il était curé de la paroisse de Saint-Victor, et se nommait *Nicole.* Le pauvre homme manqua mourir tout de bon sur la croix, et on fut obligé de le remplacer par un autre individu, prêtre comme lui, pour pouvoir achever la représentation; mais le lendemain, étant remis de ses fatigues de la veille, il fut en état de jouer la scène de la résurrection.

Le *parlement* n'aimait point les comédies, et il avait-peut être de bonnes raisons pour cela; en 1476 et 1477, il fit défense expresse aux clercs de la basoche et du Châtelet de jouer désormais leurs *farces, soties, moralités, satires, sermons,* dans lesquels probablement les ridicules, les vices du temps n'étaient point ménagés: on les menaça même de peines fort sévères. *Louis XI,* au contraire les protégea ouvertement; pour qui a pris la peine d'étudier quelque peu ce roi si singulier, cela se conçoit parfaitement. *Charles VIII* trouva un expédient merveilleux pour leur prouver qu'ils avaient tort et les faire taire, il les fit mettre en prison; Louis XII les laissa dire et faire. En 1515, époque de funeste mémoire!! ils furent interdis de nouveaux; même défense leur fut intimée en 1516: défense *motivée* de parler de la cour, des princes, etc. etc. Une autre ordonnance de 1540 défend aux clercs des deux basoches de rien représenter qui n'ait été préalablement soumis à leur cour respective, celle des Comptes et celle du Châtelet. C'est donc dans cette *bienheureuse*

année 1540 que la France fut *enrichie* de la *censure*, de même que Rome en avait été *dotée* par *Auguste*, successeur de *César*. Les troubles publics furent plus puissants encore que les ordonnances, et firent cesser tout à fait les représentations des deux basoches en 1582.

Le théâtre des *Enfants-sans-Soucis*, dirigé, comme je l'ai dit, par un de ses acteurs qui se faisait appeler le *Prince des Sots*, joua aux halles de Paris, le mardi-gras de l'an 1511, une *sotie satirique* contre l'évêque de Rome *Jules II* et sa cour, sous le titre de: *le Jeu du Prince des sots et Mère sotte;* cette mère sotte, c'était le pape. Dans cette pièce, on attaquait sans ménagement et avec une grande énergie tous les vices que l'on reprochait alors aux gens d'église; la moralité de cette pièce indiquait d'une manière non équivoque, et fort remarquable pour cette époque, que l'on commençait déjà à ne plus confondre les vérités éternelles de la morale avec le clergé que l'on censurait tout haut sans pitié.

Ces pièces étaient de la composition de *Pierre Gringoire*, surnommé *Vaudémont*, lequel était hérault d'armes du duc de Lorraine. On joua dans le même temps, sur ce théâtre, une autre pièce sous le titre de *Sottise à huit personnages;* on y voyait un prêtre appelé *Sot, Dissolu;* un autre nommé *Abus;* d'autres appelés *Sotte Folle, le Vieux Monde, Confusion, Dévotion, Hypocrisie.* Sotte Folle finissait par dire:

. . . . . . Vous voyez bien
Que chasteté et gens d'église
Ne se cognoissent nullement.

En 1516, *le parlement* défendit également les représentations qui avaient lieu dans les colléges, surtout lorsqu'on avait la hardiesse d'y dire un mot qui touchât aux princes, aux princesses ou aux gens de la cour, fort chatouilleux dans tous les temps, comme chacun sait.

Un certain *Etienne Jodelle* fit, dans ce siècle, un grand effort d'imagination; il composa une tragédie de *Cléopâtre*, et la fit représenter, d'abord à l'hôtel de Reims, puis ensuite au collége de Boncourt, en 1552. C'est, je crois, la première fois que le mot *tragédie* se présente, et le premier sujet historique mis en scène qui soit parvenu à notre connaissance.

La *danse macabre*, ou danse des morts, exhumée récemment comme une bonne fortune de *la renaissance*, fut inventée en 1424. Ce grâcieux spectacle se donnait aux charniers des Innocents : on ne pouvait choisir un lieu plus convenable pour un tel sujet; il commença au mois d'août de cette année et ne finit qu'au carême suivant : il y avait aussi la *danse des femmes*. Cette *danse macabre* était un étrange divertissement; on y voyait la mort sous la figure d'un squelette, prononçant la sentence des gens de tout âge, sexe et condition : les princes, les moines, les prêtres n'étaient point épargnés. Les regrets exprimés par tous ces personnages sur la perte des plaisirs de la table, de la débauche, du libertinage, donnaient carrière aux traits de la satire la plus impitoyable, la moins déguisée, et contrastait singulièrement avec l'insouciance du peuple qui ne voyait dans la mort que la fin de son esclavage et de sa misère. Un sujet de cette nature traité philosophiquement, sans contrainte, dans un langage naïf, grossier peut-être, mais sans déguisement, devait avoir une grande énergie, et produire sur les spectateurs une forte impression : et l'on en verra bientôt la preuve. Sous la minorité de Charles VI, alors âgé de douze ans, au mois de novembre 1380, les Parisiens, écrasés d'impôts, de misère, par le luxe effrénée de la cour, firent entendre pour la première fois le cri de *liberté!* la *terreur* qui suivit cette révolte des Parisiens, que l'on appelait alors *Maillotins*, à cause d'une grande quantité de maillets de plomb qu'ils avaient enlevés à l'hôtel-de-ville, ne fut comparable qu'aux plus fortes crises de celle de 1793; la seule différence réelle entre ces deux déplorables époques, c'est que cette *terreur* fut l'ouvrage du roi, ou plutôt de ses oncles les ducs de Bourgogne, d'Anjou, de Berri, et du duc d'Orléans son frère; les têtes des bourgeois tombaient tous les jours sur les échafauds de Paris : on ne respectait rien. Il y eut, au mois de juin 1418, un *massacre des prisons* qui dura douze heures, et pendant lequel 1518 personnes furent égorgées; peu de temps après il recommença, et alors il y eut encore 3000 prisonniers de massacrés, après quoi on fit la plus *magnifique procession* que l'on eût encore vue.

Mais revenons aux *confrères de la Passion*, que ces sinistres rap-

prochements historiques m'ont fait oublier un moment. Ces pauvres gens devenus par force silencieux, muets dans les moments de crises, reparaissaient quand l'orage était calmé. Ils ne manquaient jamais de faire leur cour aux rois, au reines, aux princes, etc. C'est dans ce but qu'ils firent élever un théâtre sur la rue de leur hôpital, et y jouèrent une scène à *l'entrée de Louis XI* dans Paris. Une autre semblable fut représentée devant lui à la fontaine des Innocents. Celle-ci offrait l'image d'une chasse à la biche; on y entendait aboyer les chiens et sonner les cors: je rapporte ces détails avec empressement, car il y avait longtemps qu'un mot musical n'avait pu trouver place sous ma plume; mais j'ai cru, comme je l'ai dit, devoir consacrer quelques pages à notre théâtre, dont l'histoire se rattache si étroitement à celle de notre musique et à ses développements dramatiques, comme on le verra plus tard.

On doit dire à la louange de Louis IX que, s'il établit en France l'odieuse inquisition, vers 1230, il constitua définitivement l'université de Paris, bien qu'il l'asservît en quelque sorte aux moines mendiants, et particulièrement aux Jacobins, pour lesquels ce prince avait une tendresse et une prédilection incroyable. Avant cette époque, les études se divisaient déjà en deux classes; la première, sous le nom de *trivium*, comprenait la grammaire, la logique ou dialectique, et la réthorique; la seconde, sous le nom de *quadrivium*, embrassait l'arithmétique, l'astronomie, la géométrie et la *musique*. Ainsi, depuis les écoles de chant fondées par Charlemagne, à Metz et ailleurs, jusqu'au règne de Louis IX, la musique n'avait pas cessé d'être enseignée, cultivée, et protégée en France; si ses progrès ne furent pas plus rapides, ses développements plus considérables, on ne peut s'en prendre qu'aux vicissitudes politiques, aux malheurs des temps, à l'affreuse misère du peuple qui, accablé du poids des soucis que lui causaient ses besoins journaliers, n'avait ni assez de liberté d'esprit, ni assez de loisirs, ni assez d'éducation pour prendre goût aux arts, et s'occuper de musique surtout. Cette misère était telle que l'on ne connaissait pas l'usage du linge, que le peuple ne portait que des chemises de serge, et que la reine *Isabeau de Bavière*, qui n'en avait

en tout que deux de toile, était citée pour ce genre de luxe, fort grand alors.

Ces bons messieurs les Jacobins, je veux parler de ceux du temps de Louis IX, nous ont laissé un souvenir qui ne doit pas être enseveli dans l'oubli. L'un d'eux, docteur de Sorbonne, nommé *Antoine de Mouchi*, avait acquis une odieuse célébrité par l'ardeur infatigable avec laquelle il s'était rendu l'espion et le délateur le plus actif, le plus dangereux, le plus sanguinaire de l'inquisition. Il se faisait appeler *Democharès*; peut-être prévoyait-il qu'un jour on ferait, par analogie, de ce nom de *Mouchi* celui de *mouchard:* dans ce cas, ce serait avoir eu une grande justesse de prévision, car jamais déduction ne fut plus logique, plus conséquente, jamais effet quelconque ne fut plus digne de la cause: c'est pour cela sans doute qu'il changea de nom.

Le peuple, qui est le même partout, en tout temps, c'est-à-dire avide de plaisirs, de spectacles quels qu'ils soient, quelle que soit également sa misérable condition, le peuple se portait en foule aux représentations des *confrères de la Passion*, des *Enfants-sans-Soucis*, etc., comme aux processions du clergé, comme sur le passage du cortége du bœuf-gras, cérémonies évidemment empruntées au paganisme, comme aussi aux exécutions de la place de Grève, qu'un illustre philosophe qualifiait du nom de « tragédie jouée par des « tigres devant des singes ». Ce devait être quelque chose d'étrange, de bizarre, que d'entendre raisonner, durant ces espèces de saturnales, les fifres, les vielles, les cors, les rebecs, les tambours, au milieu du concert de malédictions données au despotisme, à la tyrannique ignorance de nos *bons aïeux* des quatorzième et quinzième siècles, qui ne démentaient point les traditions que leur avaient léguées leurs devanciers des dixième et onzième siècles.

Le théâtre de la *Passion* fit bonne contenance pendant les orages qui se succédèrent; il arriva jusqu'à l'an 1518, et fut alors confirmé par François Ier. Il avait quitté sa première demeure de l'hôpital de la Trinité, rue St.-Denis, et était venu s'établir à *l'hôtel de Flandres,* entre les rues Platrière, Coq-Héron, des Vieux-Augustins et Coquil-

lère; l'accouplement des deux mots *théâtre* et *passion* doit paraître assez surprenant, et ces deux mots sont sans doute bien étonnés de se trouver ensemble; mais, dans ces temps de *naïveté patriarchale*, le sacré et le profane étaient bien souvent mêlés ensemble sans que l'on songeât le moins du monde à en tirer la plus légère induction malveillante ou simplement malicieuse. On joua sur ce theâtre, en 1547, le *mystère des Apôtres,* des frères *Gréban; Louis Choquet* y fit représenter son mystère de l'*Apocalypse,* drame de neuf mille vers; la même année on y joua le *mystère de l'Ancien-Testament,* par la troupe dirigée par un nommé *Charles Roger*. En 1548, ce spectacle fut transféré, pour cause de démolition, à *l'hôtel de Bourgogne*. Il fut alors défendu aux comédiens de jouer dorénavant des *mystères*, ou sujets tirés de l'Ecriture-Sainte; ils exploitèrent donc les vieilles histoires de chevalerie, et débutèrent dans ce genre en 1557 par *Huon de Bordeaux*.

Jean Serre, acteur qui jouait fort bien les rôles d'ivrogne, et *Jean de Pontalais,* étaient des comédiens renommés de cette époque. Dans ce temps de dévotion parfaite, on ne se faisait aucun scrupule de mettre sur le théâtre des autels, des croix, des prêtres en surplis célébrant des mariages, d'y chanter l'Evangile, etc.; néanmoins, *les curés* fulminaient contre les théâtres, selon leur coûtume, bien qu'ils fussent autorisés par le roi, par le parlement, qu'ils plussent extrêmement et généralement au public, et qu'ils payassent annuellement au fisc une assez forte somme.

En 1570, un nommé *Albert Ganassi* vint à Paris ouvrir un théâtre sur lequel il fit paraître des acteurs italiens, et avec lesquels il jouait des tragédies et des comédies. Jusqu'ici rien n'annonçait que l'on eût fait ailleurs aucune tentative de ce genre; mais il est probable que les premiers essais des clercs de la basoche, sous Philippe-le-Bel, avaient eu du retentissement, et avaient provoqué des imitations de ces premières et imparfaites productions: ce sont sans doute ces fruits plus ou moins perfectionnés, ce que nous jugerons plus tard, dont l'Italie nous envoyait en 1570 les échantillons. Ces comédiens italiens prenaient *quatre, cinq* et même *six sous* par personne, ce qui paraissait fort cher en ce pays-ci, où l'on ne payait

ordinairemeut que deux sous par place. Le procureur général s'en plaignit, mais ce théâtre fut autorisé par le roi: la funeste manie d'accorder aux étrangers ce que l'on refuse au droit des nationaux ne date pas d'un jour, comme on peut le voir; c'est une fièvre de jugement inhérente à la France, et qui fausse les esprits à ce point que l'on n'y trouve beau que ce qui vient de loin, et que l'on n'y croit bon que ce qui coûte très cher; il était réservé au règne néfaste de Charles IX de donner le premier exemple de cette infirmité sociale qu'il faut déplorer et prendre en commisération, jusqu'à ce qu'il plaise au ciel de la guérir et de la faire disparaître.

Plusieurs théâtres furent successivement établis dans des salles qui avaient servi de jeux de paume. Des *acteurs comiques italiens* vinrent s'établir dans celui que l'on nommait le *jeu de paume de la Fontaine*, situé rue Michel-le-Comte: leur directeur s'appelait *Avenet*. D'autres comédiens italiens se logèrent dans celui de la rue Vieille-du-Temple: on désignait ce spectacle par le titre de *Théâtre du Marais*. Le jeu de paume de la rue Mazarine servit, en 1673, de refuge à la troupe de *Molière*, qui venait de mourir: acteur et auteur, il a laissé loin derrière lui les auteurs comiques latins ses devanciers. Le jeu de paume dit *de l'Étoile* fut converti en salle de spectacle pour les *comédiens français* en 1688. Une autre troupe italienne était venue s'installer à Paris, où il faut croire qu'elle trouvait la place bonne, en 1576; cette fois, les comédiens français avaient eu le courage de s'en plaindre, et le prévôt de Paris avait fait fermer le spectacle ultramontain. Le barbare! vont s'écrier nos *dilettanti* fanatiques!! Ce prévôt avait cependant raison. En 1577, une nouvelle troupe italienne, sous le titre de *I gelosi*, fut appelée à Blois *par Henri III;* de là, elle vint s'établir à Paris à l'hôtel de Bourbon, près du Louvre: on payait quatre sous d'entrée par personne à ce spectacle, qui réunissait à lui seul plus de monde que tous les meilleurs prédicateurs ensemble n'auraient pu en attirer. Plusieurs troupes vinrent à diverses reprises tenter leur établissement à Paris; mais elles furent obligées de disparaître, étant toujours en lutte avec le privilége antérieur des *confrères de la Passion. Léon X* avait mis, à Rome, les tragédies à la mode. *Le cardinal de Ferrare,* archevêque de Lyon, dépensa plus

de dix mille écus pour faire construire une salle de spectacle à Lyon même, où il fit venir d'Italie des comédiens et des *comédiennes* exprès pour y jouer une de leurs *tragi-comédies:* c'est la première fois, des temps modernes, que l'on voit les femmes positivement mêlées aux représentations théatrales. *Sophonisbe,* tragédie italienne, avait eu, à Rome, un très grand succès, un poète français, nommé *Saint-Gelais,* qui savait probablement fort bien la langue du Tasse, refit cette tragédie en français, et la fit jouer à Blois, aux noces du marquis d'Elbeuf, par les princes, princesses, dames et gentilshommes de la cour. *Catherine de Médicis* prenait un grand plaisirs à ces spectacles; mais ce qu'elle préférait par dessus tout, c'était la comédie et surtout *la farce.* Je retourne à notre *Jodelle,* auteur de la tragédie de *Cléopâtre,* représentée, comme je l'ai dit, en 1552, et auquel je faisais le tort involontaire de passer sous silence sa tragédie de *Didon:* cette omission serait d'autant plus injuste que ce sont les *premiers accents* de la muse tragique française: aucun autre antérieur n'est venu à ma connaissance. En 1560, *Gabriel de Bounyn* fit jouer sa *Sultane; Jean de la Péruse* donna sa *Médée,* qui le fit alors surnommer le *premier tragique de France. Pierre Mathieu* composa sa *Guisiade.* Un gentilhomme bordelais nommé *François de Chantelouve* osa même composer, après l'événement, une tragédie apologétique de la Saint-Barthélemy; c'était le moyen de s'assurer une odieuse célébrité, à la manière de ce grec qui, ne sachant comment faire passer son nom à la postérité, imagina d'aller mettre le feu au magnifique temple de Diane à Ephèse (1). On ne dit pas, à la vérité, qu'on ait eu l'audace de faire représenter la tragédie du sieur de *Chantelouve.* Toutes ces productions dramatiques étaient, à ce que l'on assure, ainsi que celles du théâtre grec, entremêlées de *chœurs.* L'introduction des chœurs dans les compositions théâtrales françaises, chœurs à l'unisson ou à l'octave sans doute, ou à deux parties au plus, remonterait donc évidemment alors au seizième siècle: remarque que je crois très importante de faire. On ne sait malheureusement rien de

(1) Il se nommait *Erostrates.*

positif sur la manière dont s'écrivaient ces chœurs, comment ils s'exécutaient, avec ou sans accompagnement, et de quels instruments ils étaient soutenues, ni par qui ils étaient composés. Quels étaient les exécutants, chanteurs ou instrumentistes? Où les prenait-on? Le contrepoint, inventé au neuvième siècle par *Hucbaldus* et *Francus*, développé au douzième siècle, devait, au quatorzième et surtout au seizième siècle, avoir acquis de notables perfectionnements; mais, je l'ai dit, de la fin du douzième à la fin du quinzième siècle, l'histoire est complétement muette sur ce qui concerne l'art musical, et ne nous laisse ouvert, jusqu'à *Cambert*, en 1650, *Lulli* et *Rameau*, ses successeurs, que le champ des *conjectures* plus ou moins fondées sur ce que pouvait être la musique harmonique et par conséquent les chœurs.

On fit, sous le règne de *Charles IX*, l'essai d'une *académie particulière de deux sciences:* la poésie et la musique; ce Néron de la France était poète et bon musicien; par goût il protégeait l'une et l'autre; mais il paraît que le parlement refusa d'enregistrer les lettres patentes accordées à cet effet: elles étaient du 4 décembre 1570; il n'en fut plus question, malgré ce que cette création aurait pu avoir d'utile pour le perfectionnement de la langue et de la musique. Nonobstant, les entreprises théâtrales ne se rallentissaient pas; les grandes faisaient naître les petites, à l'usage du bas peuple, comme en Grèce et à Rome. Il y avait, au temps de Henri IV, au bout du Pont-Neuf, une petite construction appelée *Château-Gaillard*, dans laquelle un individu nommé *Brioché* faisait jouer des marionnettes, au grand contentement de ceux qui n'avaient pas le moyen de donner deux, quatre ou six sous pour entrer dans les grands théâtres: et le nombre n'était que trop considérable! Ce *Château-Gaillard*, témoins de tant d'hilarité, de tant de joyeux éclats de rire, fut démoli sous le règne de Louis XIV.

Sous ce même règne de Henri IV, les *confrères de la Passion* louèrent leur salle de l'hôtel de Flandres à la troupe des *Enfants-sans-Soucis*, dont le directeur était alors un nommé *Nicolas Joubert;* les *confrères* prirent possession de celle de l'hôtel de Bourgogne; on y jouait encore, malgré les anciennes défenses, la comédie du *Pur-*

gatoire et du *Paradis;* la *farce joyeuse de Toanon;* le *mystère de Saint-Sébastien,* etc. La condition des poètes, à ces diverses époques, n'était pas fort brillante, comme on peut se l'imaginer; celle des musiciens n'était pas plus heureuse, et tenait parfois plutôt de l'esclave que de celle de l'homme libre. On prétend même que *Marguerite de Valois,* qui était, dit-on, fort belle, mais impérieuse, despote et vindicative, faisait, sur les plus légers prétextes, fustiger de coups de bâton son musicien, nommé *Choisnin.* Cette *Marguerite,* sœur de Henri III, pouvait justifier par sa beauté ce nom emprunté du grec : *Margaritès,* ou *Margaritis,* dont les Italiens ont fait *Margarita,* et qui signifie *une perle;* mais, à coup sûr, elle appartenait encore plus aux mœurs de ce *bon vieux temps,* où les *grands* s'entrecédaient un secrétaire, une maîtresse, un artiste, un amant, un musicien, comme on cède un cheval, une perruche, un chien de chasse, un fusil ou un manteau, et se croyaient propriétaires, corps et âme, de ceux qui avaient le malheur d'être obligés de les servir. *Jean Prévôt,* poète du temps de Henri IV, fit jouer ses tragédies de *Turnus,* d'*Œdipe,* d'*Hercule,* et sa tragi-comédie de *Clotilde.* Le plus fécond des auteurs de cette époque fut *Alexandre Hardi,* de Paris, qui pouvait fournir aux comédiens six tragédies par an, et qui se vantait d'en avoir composé plus de cinq cents. C'est sur ce théâtre de *l'hôtel de Bourgogne* que, soixante ans plus tard, brillèrent les œuvres de *Corneille* et de *Molière.*

Le théâtre de la foire Saint-Germain, fondé en 1595, avait le titre de *premier théâtre forain.* Des *comédiens espagnols* firent à Paris, en 1604, une apparition qui ne fut pas heureuse; ils disparurent presque aussitôt : le goût des compositions dramatiques avait aussi pénétré dans ce pays, à ce qu'il paraît, mais n'y avait encore fait que de bien faibles progrès.

Une ordonnance de police prescrivait de finir les spectacles, en hiver, à quatre heures et demi, car ils n'avaient encore lieu que pendant le jour; de ne pas exiger plus de cinq sous par personne pour les places de parterre, où l'on restait debout, plus de dix sous pour les places dans les loges (ce qui prouve qu'à cette époque il y avait déjà dans les salles de spectacle des loges séparées et un

parterre commun), et de ne rien jouer qui n'eût été *soumis* préalablement à la *censure:* on voit que tout tendait à la fois vers le *perfectionnement.* Des ordonnances semblables touchant l'interminable et désespérante longueur de nos spectacles actuels, dont tous le monde se plaint et murmure hautement avec raison, ont été rendues à diverses reprises; mais les directeurs s'en moquent, comptant sur l'incurie accoutumée de l'autorité pour tout ce qui concerne les convenances et la sûreté des citoyens, et peu soucieuse, apparemment, de faire respecter et exécuter ses ordres.

Les *comédiens italiens*, que plusieurs tentatives infructueuses ne décourageaient pas, ne parvinrent à se fixer à Paris avec quelque consistance qu'en 1600: mais il est vrai de dire qu'ils étaient alors à la solde particulière du roi. Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, situé rue Mauconseil, fut le véritable berceau de l'art dramatique en France. Sous le règne de *Louis XIII,* on y jouait déjà des comédies où figuraient les divinités mythologiques; mais la farce y dominait encore impérieusement. *Henri Legrand,* dit *Belleville,* surnommé *Turlupin,* était un des premiers auteurs et acteurs de ce théâtre: il joua la comédie pendant cinquante ans. *Hugues Guérin,* ou *Fléchelle,* ou *Gautier Garguille,* avait, dit-on, beaucoup de naturel et de comique. *Robert Guérin,* dit *Lafleur,* jouait fort bien les rôles sérieux, et *Gros-Guillaume* brillait dans la farce. *Turlupin, Gautier Garguille* et *Gros-Guillaume* étaient garçons boulangers et liés d'une étroite amitié. Ils commencèrent à jouer la comédie dans un petit jeu de paume, qu'ils louèrent à l'Estrapade, où l'on payait deux sous et demi par personne. Ils s'y firent un théâtre, des décorations avec quelques lambeaux de grosse toile; leur succès fut très grand, et causa de la jalousie à l'hôtel de Bougogne, dont les comédiens se plaignirent au *cardinal de Richelieu.* Le *ministre-roi* de Louis XIII voulut, avant de prononcer sur ce différent, connaître ces nouveaux acteurs; ils le firent beaucoup rire, et au lieu de les condamner, il les fit entrer dans la troupe de l'hôtel de Bourgogne.

En 1624, le cardinal de Richelieu acheta les hôtels et le terrain où est maintenant situé le Palais-Royal, qu'il fit construire, et qui portait alors le nom de *Palais-Cardinal.* Il fit construire, dans ce

palais, deux salles de spectacle, l'une de la contenance de 500 personnes, pour une société choisie, l'autre pouvant en recevoir environ 3000. C'était sur ces théâtres que jouaient les troupes de comédiens que le cardinal faisait venir à ses frais. En 1660, *Louis XIV* accorda la plus grande de ces salles à Molière et à sa troupe. A la mort de se célèbre auteur comique, arrivée en 1673, le roi la destina à la représentation des drames héroïques ou tragiques mis en musique, et nommés depuis *opéras*. Cette salle fut brûlée le 6 avril 1763, immédiatement reconstruite et livrée au public le 26 janvier 1770. C'est en 1669 que Louis XIV avait érigé l'Opéra en Académie Royale de Musique, et qu'il en conféra, par lettres patentes, le privilége à *Cambert* et à l'*abbé Perrin*, qui avaient pour associé le *marquis de Sourdeac*. Cette salle du Palais-Royal fut de nouveau détruite par le feu qui s'y manifesta après la représentation du 8 juin 1781; alors elle fut reconstruite sur un autre emplacement: c'était la seule des deux qui fut ouverte au public.

Mais revenons un instant à l'année 1648, sur laquelle tout n'est pas dit encore. L'hôtel de Bourgogne possédait au nombre de ses bons acteurs *Bertrand Haudrin*, dit *Saint-Jacques*, ou *Guillot Gorju*, lequel excélait dans la farce; *Dulaurier*, dit *Bruscambille*, ainsi qu'un autre comédien connu seulement par le surnom de *Jean Farine;* puis encore *Julien de l'Epy*, appelé *Jodelet*, qui joua dans les pièces de Scarron, et était, à ce que l'on rapporte, très comique. Une particularité qu'il ne faut point omettre, c'est que les acteurs, à l'exception de *Gros-Guillaume* et de *Gautier Garguille*, les deux plus anciens acteurs que l'on connaisse, à ce qu'il paraît, avant Molière, ne jouaient jamais sans masque, portaient toujours le même costume, et avaient toujours des rôles faits dans les proportions du talent de chacun d'eux. La troupe italienne aux gages de Henri IV, établie d'abord à l'hôtel d'Argent, près de la rue de la Verrerie, transféra son théâtre, au commencement du règne de Louis XIII, rue Vieille-du-Temple, au-dessous de l'égoût, et prit, comme je l'ai dit plus haut, le titre de *Théâtre du Marais;* cette troupe était sous la direction d'un nommé *Mondori*, et se composait de: *Arlequin, Pantalon, Mezettin, Trivelin, Isabelle, Colombine, Cassandre, le Doc-*

teur, Scaramouche, etc. La salle du Palais-Royal, bâtie pour un motif non avoué, mais bien connu maintenant, fut construite pour la représentation de *Mirame,* tragédie du cardinal de Richelieu: il lui en coûta trois cent mille écus pour satisfaire cette fantaisie de grand seigneur. On représenta sur ce théâtre les tragédies, les tragi-comédies, les comédies héroïques de *Pierre Corneille*, *Rotrou, De l'Etoile, Bois-Robert, Colletet, l'abbé Desmarets,* etc. Richelieu avait la prétention de mettre la main à toutes ces productions, et se flattait qu'on les croirait de sa composition. *Montfleuri,* dont le véritable nom était *Zacharie Jacob,* passait pour le meilleur acteur de cette troupe. C'est sur ce théâtre que parut, en 1636, la tragédie du *Cid,* bientôt suivie des *Horaces* et de *Cinna.* On se souvient que j'ai parlé d'un théâtre italien établi, sous la direction d'un nommé *Avenet,* rue Michel-le-Comte; mais comme ce théâtre attirait dans cette rue étroite, sale et tortueuse, beaucoup de monde, de carrosses, de laquais, de voleurs, et causait souvent des rixes scandaleuses, sanglantes mêmes, et enfin de graves désordres, l'autorité le fit fermer.

Un théâtre tout-à fait populaire, celui de *Tabarin*, était situé place du Pont-Neuf, près de la place Dauphine; il occupa sept à huit ans l'attention de la cour et de la ville: tout grossier qu'il était, il se trouvait à la hauteur du goût et des mœurs du temps; cependant, vers 1634, il fut supprimé. C'était tout simplement un certain *Montdor*, marchand d'orviétan, ayant pour valet une espèce de paillasse nommé *Tabarin,* type positif de tous nos *bobèches* des boulevards du Temple. Le genre et la vogue de cette espèce de spectacle font suffisamment connaître quels étaient le goût et la délicatesse des spectateurs. La majeure partie de la nation ne savait ni lire, ni écrire; ce n'est qu'en 1611 que commença la publication du *Mercure de France,* suivi, vers 1630, de la *Gazette de France,* premier journal qui ait paru dans ce pays. Ce n'est qu'en 1632 que *Louis Barbedor* et *le Bé* fixèrent les formes des lettres de notre écriture d'une manière définitive par des exemples qui furent déposés au greffe du parlement, gravés et publiés au profit de la communauté des écrivains. A cette époque, comme je viens de le dire, très peu de personnes

savaient écrire; les divers caractères de l'écriture étaient en quelque sorte livrés au caprice de ceux qui s'en servaient, ce qui rendait leur écriture fort difficile à lire pour leurs contemporains, et inintelligible pour nous. Sous le règne de Louis XIV, Paris renfermait cinq théâtres: celui de l'hôtel de Bourgogne, celui du Palais-Royal, celui du Petit-Bourbon, celui de la rue Guénégaud et celui de l'Opéra; on y voyait trois espèces différentes de spectacle: les *Français*, l'*Opéra* et les *Italiens*. Les *confrères de la Passion*, qui avaient été après les clercs de la basoche les premiers créateurs du théâtre en France, furent supprimés au mois de février 1677 : leur fondation remontait à l'an 1402, sous le règne de Charles VI; cette longue existence méritait peut-être plus d'égards: ainsi qu'ils avaient commencé dans un hôpital de moines, c'est dans le jeu de paume du *Bel-Air,* rue Mazarine, que l'opéra français prit naissance.

Avant le règne de Louis XIV, il paraît qu'aucune femme, en France, n'était montée sur le théâtre, et que les rôles féminins avaient toujours été joués par de jeunes hommes déguisés. La première actrice française que l'on puisse citer se nommait *de Beaupré,* et parut sur le théâtre du Marais; avant 1671, dit-on, aucune femme n'était montée sur le théâtre de l'Opéra, et l'on vit pour la première fois *des danseuses* dans le ballet intitulé *le Triomphe de l'amour*. Cette assertion me paraît tout-à-fait contestable, attendu qu'il est dit dans *l'ordonnance* qui constitua l'Opéra en Académie Royale de Musique, en l'an 1669, que : « les gentilshommes et les *demoiselles* « pourront y paraître *sans déroger*. » Les troubles de la Fronde avaient fait fuir les Italiens; les maîtres de musique de la reine, *Cambert* et *Lambert,* d'accord avec l'abbé Pierre *Perrin,* formèrent le projet de composer des opéras en français, et commencèrent par une pastorale qui fut jouée à Issy devant le nouveau roi (Louis XIV), qui en fut très satisfait; dès lors, l'abbé Perrin obtint le privilége de faire jouer des opéras à Paris et en province; il débuta donc à Paris dans le jeu de paume de la rue Mazarine, par la pièce intitulée *Pomone*. Une vive discussion survenue entre les entrepreneurs les brouilla; l'adroit *Lulli,* dont je parlerai ailleurs, profita habilement de cette circonstance; il sollicita la substitution en sa faveur du

privilége de Cambert, et l'obtint en 1672. Après la mort de Molière, l'Opéra fut transféré dans la salle du Palais-Royal, où il resta jusqu'à l'époque du dernier incendie du 8 juin 1781.

La première troupe d'opéra italien fut appelée en France par le cardinal *Mazarin,* qui ne laissait échapper aucune occasion de faire sa cour à Anne d'Autriche; elle débuta à Paris en 1645, sur le théâtre du Petit-Bourbon, par la *Festa Théâtrale* et la *Finta Pazza.* La reine Anne d'Autriche avait un tel goût pour le spectacle qu'elle y allait incognito, même pendant le deuil, après la mort de Louis XIII son époux. Depuis cette époque, les Italiens ne négligèrent jamais les occasions de venir faire fortune en France, sachant surtout combien cela est facile, pourvu qu'on y apporte un nom étranger et un peu d'audace; ils en sont même venus à ce point de se persuader que ce n'était qu'à leur mérite qu'ils étaient redevables de cet engouement, et qu'on était trop heureux de les posséder en France et de les enrichir. Je ne prétends pas, toutefois, nier la part de juste estime qui leur est dûe, et je saisis le premier nom qui se présente sous ma plume pour le prouver: c'est celui de *Servandoni,* habile machiniste attaché au service de Louis XV, et qui introduisit sur nos théâtres les pantomimes à décorations et à tableaux. Le prix des places aux divers spectacles s'était successivement élevé de deux sous, à toutes places, à dix sous, au parterre seulement; et, après le succès des *Précieuses Ridicules,* de *Molière,* il fut porté jusqu'à *quinze sous.* La comédie se jouait en habit de ville du temps, et cela n'avait rien de choquant; mais la tragédie offrait quelque chose d'incroyable dans les costumes, qui étaient tout simplement ceux des gentilshommes de la cour. A l'Opéra, même goût, même exactitude de convenance: dieux, déesses, héros, héroïnes, tous portaient d'énormes perruques poudrées; les hommes, des culottes courtes, des boucles à pierres aux chaussures et aux jarretières; les femmes, des souliers à talons hauts, de vastes paniers, des guirlandes de fleurs en écharpe, et tous des masques. Ce n'est qu'au dix-huitième siècle qu'ils furent lentement remplacés par le rouge et les mouches, et ce n'est que depuis *Adrien,* à l'Opéra, et *Talma,* aux Français, que l'on respecte la vérité, les conve-

nances de localité, et que l'on observe l'exactitude des costumes.

La noblesse et la haute finance occupaient autrefois des siéges rangés aux deux côtés de l'avant-scène du théâtre; dans la salle disposée en gradins, les femmes de la cour se faisaient apporter des fauteuils ou des chaises; au parterre, on restait debout. L'intérieur de la salle du Palais-Royal consistait en 27 gradins et deux rangs de loges: toutes les autres salles devaient être à peu près dans les mêmes dispositions; on a enfin reconnu *l'abus ridicule des siéges sur le théâtre,* et le bon sens les a fait disparaître. Au théâtre Italien, on suivait une autre routine; quelque pièce que l'on y jouât, c'était toujours sous les costumes d'*Arlequin,* de *Colombine,* de *Cassandre,* etc. *Cambert* et *Lambert* furent, comme je l'ai dit, les premiers qui tentèrent de composer des opéras lyriques français; mais ils ne furent pas les seuls: les plus grands seigneurs, les rois mêmes ne dédaignaient pas de s'appliquer à la culture de l'art musical, et l'on a vu postérieurement le *duc d'Orléans,* régent pendant la minorité de Louis XV, composer la musique d'un ouvrage intitulé *Daphnis et Chloé:* il était excellent musicien, homme d'esprit, de tact, et versé d'une manière distinguée dans plusieurs sciences. Ces qualités éminentes, que l'on ne lui contesterait pas sans injustice, ne compensent pas suffisamment les reproches fondés dont l'histoire a chargé sa mémoire, et il est malheureusement vrai de dire que, chez les grands, des vertus honorables s'allient souvent aux plus grands vices, ainsi que les plus mauvaises actions se sont, de tout temps, mêlées aux formes et aux pratiques dévotes. Les époques les plus désastreuses ont vu une foule de fondations inutiles, mais *pieuses,* des poses de première pierre de monastères, d'abbayes, de basiliques, etc., par des mains moins pures encore que celles de *Louis XV,* qui voulut aussi poser, le 6 septembre 1764, la première pierre du Panthéon de Paris, bâti sur les dessins de l'architecte Soufflot, et que nos deux révolutions de 1789 et de 1830 ont enfin rendu à sa véritable destination, et où d'illustres cendres ont dès longtemps leur place marquée.

On doit à la mémoire de Louis XV de reconnaître qu'il n'était pas dépourvu d'une certaine tolérance en matière religieuse, et ce

qui le prouve, c'est qu'il chargea le duc de Richelieu d'inviter de sa part *l'archevêque de Beaumont,* de jésuitique mémoire, à se relâcher un peu de la raideur de sa doctrine et de ses persécutions furibondes contre les protestants; mais le prélat hautain répondit au duc: « que l'on dresse un échafaud dans ma cour, et j'y monte« rai pour soutenir mes droits, remplir mes devoirs, et obéir aux « lois de ma conscience ». Cette boutade fanatique attira à son éminence, de la part du duc, cette ingénieuse repartie: « par malheur, « monsieur l'archevêque, votre conscience est une *lanterne sourde* « qui n'éclaire que vous ». Cette réponse ne manquerait pas de sujets si l'on voulait en presser un peu l'application.

Je reviens au théâtre français qui a commencé, comme je l'ai dit, en face de la rue Guénégaud, et qui fut, de là, transporté au jeu de paume de la rue des Fossés-St.-Germain, où il resta depuis 1689 jusques en 1770; cette salle menaçant de s'écrouler alors, et l'Opéra ayant abandonné la salle des machines du Palais-Royal, les Français s'y établirent provisoirement; celle que l'on construisait sur l'emplacement de l'ancien hôtel de Condé, que l'on nomme aujourd'hui l'*Odéon*, s'étant trouvée terminée le 9 avril 1782, les comédiens s'y installèrent avec quelque espoir de stabilité. Ce fut *Nivelle-de-la-Chaussée* qui créa à ce théâtre la tragédie mixte appelée *drame;* ce genre nouveau, expliqué par la pièce intitulée: *Le Préjugé à la mode,* fut imité ensuite par plusieurs auteurs. La tragédie, créée et illustrée sous Louis XIV par le génie de *Corneille* et celui de Racine, brilla d'un nouvel éclat, au temps de Louis XV, sous la plume de Voltaire et de Crébillon. La célébrité des acteurs français était la juste récompense de leurs talents, et nulle part on n'aurait pu trouver une réunion aussi remarquable d'artistes dramatiques telle que celle qui comptait dans ses rangs *Lekain, Molé, Bellecourt, Armand, Préville, Auger, Brizard,* et les demoiselles *Gaussin, Duménil, Dangeville, Clairon.* Eh bien, tous ces artistes, pensionnés par le roi, chéris, admirés du public, soumis à toutes les lois d'ordres et de police régissant la matière, interprêtes éloquents des plus belles pensées qui soient jamais sorties du cerveau humain, étaient *excommuniés!* Et les comédiens italiens, malgré la grossièreté de leur

style, l'obscénité de leurs pièces, l'indécence de leur jeu, ne l'étaient point! On s'étonne encore aujourd'hui de cette étrange contradiction; mais on n'oserait affirmer que l'on a renoncé enfin à cette excommunication, toute révoltante qu'elle est, lorsqu'on se rappelle ce qui s'est passé aux funérailles de mademoiselle *Chameroy,* danseuse de l'Opéra, de l'acteur *Philippe,* et de mademoiselle *Raucourt,* du théâtre Français. Il résultait de ce bizarre état de choses que des artistes, organes avoués de nos chefs-d'œuvre classiques, dignes par leurs talents de l'admiration de la nation et de l'étranger, étaient rangés dans la société comme une classe de *parias* que l'on applaudissait avec transport au théâtre, et que l'on n'aurait pas osé saluer dans la rue dans la crainte de s'attirer un blâme sévère. Que l'on en juge! *Lekain* se plaignait dans une maison de n'avoir que douze mille livres de part annuelle, tandis que les italiens en avaient jusqu'à vingt-cinq mille: ce qui prouve que le bon goût, le discernement, le patriotisme des Parisiens date de loin. Certain chevalier de Saint-Louis, entendant ces plaintes, s'écria: «comment, morbleu! un *vil histrion* n'est pas content de douze «mille livres de rente! et moi qui sers le roi, qui dors sur un canon, «et qui prodigue mon sang pour la patrie, je serai trop heureux si «j'obtiens mille livres de pension!» Lekain se contenta de lui répondre froidement: «eh! comptez vous pour rien, monsieur, le droit de «me parler ainsi?» On pourrait ajouter que le courage, la bravoure, le dévouement sont d'admirable choses, sans doute, mais que l'on a toujours assez d'esprit pour se faire tuer, et qu'il n'est pas aussi facile d'être un *David*, un *Voltaire,* un *Méhul* ou un *Talma.*

Le duc d'Orléans régent eut, le premier, la fantaisie de donner des *bals masqués* et parés dans la salle de la place du Palais-Royal, qu'occupa longtemps le Grand Opéra; cette idée, en soi, n'aurait rien de bien remarquable; mais ce qui rend le fait plus piquant, c'est que ce fut un *moine,* habile mécanicien, qui trouva le moyen d'élever le parterre au niveau de la scène pour les bals, qui datent de cette époque, et de le redescendre ensuite pour les représentations ordinaires. Consumé deux fois et reconstruit une troisième

fois sur un autre emplacement, comme on peut se le rappeler, l'Opéra, ainsi que les autres spectacles, dont les représentations avaient été, depuis un certain temps, fixées à *six heures du soir,* n'était éclairé que par des chandelles; ce fut le trop fameux *Law* qui, en 1719, le fit illuminer en bougies, ce qui dut paraître une magnificence toute royale. La troupe de l'Opéra comptait alors au nombre de ses principaux sujets: *Dauberval, Le Gros, Sophie Arnould,* etc.

Les comédiens italiens, expulsés par Louis XIV en 1697 de l'hôtel de Bourgogne qu'ils occupaient rue Mauconseil, là où est maintenant situé le marché aux Cuirs, furent rappelés par le régent en 1716. Ils débutèrent cette année même par l'*Inganno Fortunato* (l'Heureuse Tromperie); on remarquait, dans cette dernière troupe, des acteurs d'un mérite réel, et entre autres *Thomassin,* qui joua les arlequins avec succès pendant près de 40 ans, et *Carlin,* qui lui succéda avec distinction dans le même emploi.

Il se formait alors en silence une troupe de comédiens, auxquels le public daignait à peine faire attention: et cela se comprend, ils étaient français! Cette troupe était celle de l'*Opéra-Comique français,* où l'on distinguait déjà *Caillot, Laruette, Clairval, Audinot, Madame Favart,* épouse d'un homme de lettres qui a beaucoup écrit avec distinction pour le théâtre, et la maîtresse de *l'abbé de Voisenon,* auteur lui même de diverses productions dramatiques avouées ou pseudonymes. Ces acteurs furent réunis, en 1762, à la troupe italienne, et jouèrent conjointement sur le même théâtre. Cette réunion fut sanctionnée le 9 avril de cette année par la représentation des *Trois Sultanes*, comédie en trois actes, en vers, de Favart, qui fut montée avec un tel soin que, pour arriver à une plus parfaite exactitude, on fit faire tous les costumes à Constantinople. Les comédiens italiens commençaient à perdre leur crédit, et ne soutenaient plus la concurence avec le même avantage; en 1780, ils abandonnèrent tout à fait la place, et y laissèrent les comédiens français, qui avaient du moins l'avantage de parler la langue du pays. Dans son origine, l'Opéra-Comique n'était qu'un spectacle forain établi sur les boulevards du Nord et à la foire Saint-Germain: cette origine

remonte à l'an 1714. En butte à la persécutiou des autres spectacles, cette troupe ne subsista longtemps que par ruse; ce ne fut qu'en cette année 1714 qu'elle obtint de l'Académie Royale de Musique la permission de jouer de petites pièces en vaudeville, mêlées de danse, mais sans dialogue parlé. *Le Sage, Fuselier, Dorneval,* auteurs de jolies productions, firent la fortune de ce théâtre. Les comédiens français en devinrent jaloux à leur tour, et parvinrent à le réduire à ne représenter que des *pantomimes.* Comme la foule ne diminuait pas, ces messieurs de la comédie française se plaignirent de nouveau, et, en 1718, ce scpetacle fut supprimé tout à fait. Il se reforma en 1721, et fut fermé de nouveau par ordre supérieur en 1745. Enfin, en 1751, l'Opéra-Comique se rouvrit encore sous la direction de *Jean Monet,* et dès lors il eut un succès durable, un établisement solide et c'est encore aujourd'hui l'une des gloires de la France: comme ils avaient peu à peu éclipsé leurs coassociés, les comédiens italiens, et les avaient contraints à retourner dans leur pays, les français demeurèrent seuls en possesion du théâtre et de la faveur publique.

Audinot, attaché à la troupe italienne, se trouvant sans emploi après cette séparation, imagina de former un théâtre de marionnettes, et d'aller s'établir à la foire de Saint-Germain, où il réussit parfaitement, ce qui l'encouragea à faire bâtir une petite salle sur le boulevard du Temple, dans laquelle il vint s'installer le 9 juillet 1759, avec sa troupe silencieuse, que l'on appelait alors *les comédiens de bois.*

Le théâtre de *Nicolet,* ou des *grands danseurs de corde,* fixé d'abord aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, remonte, par son origine, au berceau du théâtre en France; cette troupe avait été précédée par celle de *Gaudon* et *Restier.*

C'est sur ce théâtre où, après les danseurs de cordes, les jongleurs faiseurs de tours, après le fameux singe savant, parodiste de *Molé* malade (du théâtre Français) qu'avait chansonné le chevalier de Boufflers, on hasarda de petites pièces comiques dont l'auteur était *Tacconet;* cet homme ingénieux en composa plus de soixante pour ce théâtre, et mérita le surnom de *Molière des boulevards.* Ce

poète était grand buveur, et ne connaissait pas de preuve plus manifeste à donner de son dédain que de dire: « je te méprise comme « un verre d'eau »!

Torré était, dans ce temps-là, un physicien habile, un très bon artificier, créateur et directeur du spectacle pyrique du Waux-Hall: il était italien. Le *feu grégeois,* qu'avaient connu, dit-on, les anciens, avait été apporté d'Orient en France au temps des croisades: ce fut le seul *fruit* que l'on retira de ces pieuses folies. Ce fruit, longtemps oublié, fut prohibé par Louis XIV, auquel on en offrit une seconde édition. Ce feu destructeur fut retrouvé par *Torré,* qui le présenta à Louis XV; le roi en admira les effets, mais défendit sagement qu'il en fut désormais parlé. Les Anglais, moins scrupuleux, font usage de quelque chose de semblable dans leurs *fusées à la Congrève.*

Jusqu'ici la musique n'a eu que peu ou point de part à toutes ces créations, je veux parler de la musique française. Comme on l'a vu, elle ne commença à donner signe réel d'existence, sous le rapport dramatique, qu'à l'époque ou *Cambert* et *Lambert,* maîtres de musique d'Anne d'Autriche, produisirent, au commencement du règne de Louis XIV, leurs premiers essais d'opéras français; mais avant 1751, il est presque impossible de connaître, même approximativement, quels étaient les moyens mécaniques d'exécution, le personnel des troupes, des orchestres, la nature et le nombre des instruments en usage alors; je n'ai pu recueillir sur tous ces points que les notions les plus vagues, les plus incertaines; je m'abstiendrai d'en entretenir le lecteur dans la crainte de lui faire partager mes erreurs: *le double incendie de l'Opéra* ayant d'ailleurs détruit, jusqu'au temps de *Lulli* inclusivement, les moindres renseignements que l'on eût pu se procurer en consultant les archives, les livres, les états de services, les documents que contenait la bibliothèque, ou du moins les cartons de l'administration de ce grand établissement, et qui furent tous détruits deux fois par le feu. On sait, toutefois, que le *concert spirituel,* la première réunion musicale de ce genre dont il soit fait mention en France, fut établi dans une des salles du château des Tuileries, au mois de mars 1725: je repar-

lerai en temps utile de cette création, dont l'existence indique qu'à cette époque la musique avait déjà fait d'assez notables progrès dans l'opinion publique, et qu'elle comptait des moyens de succès, des éléments d'exécution capables d'exciter et de satisfaire l'attention générale.

J'approche enfin de la terminaison de cette notice historique sur nos théâtres; j'ai cru utile de la traîter sans interruption, et j'en ai exposé les raisons: cette détermination explique sa longueur, si l'intérêt qui s'y rattache ne la justifie pas suffisamment. Je ne suis encore arrivé qu'à la fin du treizième siècle, mais je vais reprendre, dans le chapitre suivant, le cours de ma narration que je n'interromperai plus.

L'un des plus anciens opéras français est celui d'*Annette et Lubin*, joué en 1762 sur le théâtre de l'hôtel du maréchal de Richelieu. La création des grands théâtres avait fait naître chez les seigneurs, les particuliers opulents, et même chez certaines dames d'une *grande renommée*, le goût des théâtres d'hôtel à Paris, et de château à la campagne. Ce fut pour le théâtre de la demoiselle *Guimard*, danseuse de l'Opéra, possédant un superbe hôtel à la Chaussée-d'Antin, que *Collé* composa ses pièces et *Carmontel* ses jolis proverbes. *Colardeau* et *La Harpe* écrivirent plusieurs pièces pour le théâtre des demoiselles *Verrières*, riches et célèbres courtisannes de cette époque. *J.-J. Rousseau* fit jouer sa comédie en trois actes intitulée l'*Engagement téméraire*, au château de Chevrette, où se trouvait aussi une salle de spectacle, chez monsieur de Magnanville (1). On avait construit en outre plusieurs petites salles au service de ceux qui n'étaient pas assez riches pour en avoir une à eux dans leur domicile, et qui les louaient alors pour une ou plusieurs représentations, qui se donnaient *gratis* devant des invités par lettres particulières ou par souscription. On appelait cela la *comédie bourgeoise:* c'était une mode, une fureur; chaque faubourg, chaque quartier de Paris avait la sienne. *Audinot* et *Nicolet* donnèrent, les premiers, des représen-

(1) Ce que l'on faisait pour les *courtisannes,* on le fait aujourd'hui pour les *courtisans* et les *électeurs*, ou les *éligibles:* il n'y a absolument rien de changé dans la moralité, non plus que dans le fait même.

tations au bénéfice des incendiés de la foire Saint-Ovide, que l'on avait transférée à la place Vendôme; et qui fut brûlée en 1777. Cet honorable exemple de générosité offert par deux petits théâtres à ressources fort exiguës, fut souvent imité depuis par divers établissements du même genre; mais ils renouvelèrent sans succès cette leçon de bienfaisance et d'humanité donnée aux *grands*, aux *puissants*, aux *riches* enfin, dont les immenses fortunes suffisaient à peine pour réparer les pertes au jeu, payer leurs chiens, leurs chevaux, leurs laquais, leurs maîtresses, à ce point que le duc de Richelieu, se trouvant pressé par la demoiselle *Maupin*, l'une de ses *pensionnaires*, qui lui demandait son quartier avec les plus vives instances, fut obligé, étant sans argent, et pour se débarrasser des importunités de cette fille, d'envoyer secrètement mettre en gage sa plaque en diamants de l'ordre du Saint-Esprit; mais l'affaire ne put pas être tenue si cachée qu'il n'en transpirât quelque chose, ce qui fournit à un plaisant satirique la pensée de faire, sur l'air *des Fraises*, le couplet suivant, qui se répandit avec la rapidité de l'électricité :

Judas vendit Jésus-Christ
Et s'en pendit de rage;
Richelieu, plus fin que lui,
N'a mis que le Saint-Esprit
En gage, en gage, en gage.

Cette aventure, et mille autres de la même espèce, éveillaient l'attention malicieuse des uns, allumaient la bile satirique des autres; c'est probablement dans cette dernière disposition que se trouvait la comtesse de *Sabran*, devant laquelle on venait de raconter une petite anecdote tout juste aussi graveleuse que la précédente, ce qui lui fit dire, dans un accès de mauvaise humeur, et à propos des désordres scandaleux de la cour du régent « que Dieu, après avoir créé « l'homme, prit un reste de boue dont il forma l'âme des princes et « des laquais ».

L'*Ecole royale de Chant*, pour le service de l'Académie royale de Musique, fut fondée le 3 janvier 1784, à la sollicitation du baron de Breteuil; *Gossec* en fut le premier directeur. Cette école reçut, en 1795,

une très grande extension, et devint le Conservatoire de Musique actuel, dont je parlerai plus amplement en son temps. L'*Ecole de Déclamation* fut fondée en 1786 par les soins du duc de Duras; *Molé*, *Fleury*, *Dugazon*, en étaient les professeurs; c'est à cette école que se forma le célèbre *Talma.*

Le goût des *académies* s'était répandu partout depuis que Louis XIV eût érigé l'Opéra français en *Académie royale de Musique*, en 1669, je l'ai déjà dit. Indépendamment des quatre *académies* dont se composait le corps savant qui, sous le nom d'*Institut,* en compte maintenant cinq, les provinces eurent aussi leurs *académies.* Paris eut son *académie* de Médecine, ses *académies* de Musique ; le concert spirituel fut le premier établissement de ce genre; vinrent ensuite le concert de la loge Olympique; le concert des Amateurs, en 1778; la société des Enfants de l'Harmonie, en 1782; la société de l'Harmonie, en 1784; le club des Artistes, en 1785; la société des Enfants d'Apollon; les concerts du théâtre Feydeau; les concerts de la rue de Cléry; les concerts du Conservatoire, et enfin les concerts de la société dite *des Concerts.* On donna une telle extension à ce nom que l'on eut des *académies* de danse, de coiffure, d'armes, et même des *académies de jeu!* Le quatrain suivant devrait être inscrit sur le frontispice de chacune de ces dernières: c'est l'enseigne qui leur convient le plus parfaitement.

Il est trois portes à cet antre:
L'espoir, l'infamie et la mort;
C'est par la première qu'on entre,
C'est par les deux autres qu'on sort.

Le théâtre Français, comme je l'ai dit, fut établi avec une apparente stabilité, en 1782, dans la salle appelée maintenant l'*Odéon;* cette salle contenait 1913 places; après celle du Palais-Royal, qui en renfermait 3000, c'était la plus vaste que l'on eût encore vue à Paris. Ce fut la première salle de spectacle éclairée par des lampes ou *quinquets.* Cette heureuse innovation, à laquelle devait succéder un moyen d'éclairage bien supérieur, celui du gaz, date de l'an 1784. En 1799, ce théâtre fut brûlé sans que l'on put en sauver autre chose que les quatre gros murs. Le 20 mars 1818, le feu le détruisit pour la seconde

fois; reconstruit immédiatement, il fut livré au public le 1er octobre 1819. S'il eût été question de réparer les malheurs d'une famille ruinée par un incendie, les secours nécessaires eussent été difficilement réunis; mais il s'agissait de plaisir! les millions ne se firent pas attendre. Le théâtre qu'occupent aujourd'hui les comédiens français fut commencé en 1787, et ouvert au public le 15 mai 1790; les *Variétes Amusantes* en prirent possession jusqu'en 1799; mais l'incendie de l'Odéon obligea les comédiens français à venir y chercher un refuge, et ils y sont encore aujourd'hui. Cette troupe comptait parmi ses sujets les plus distingués : *Talma*, *Grandménil*, *Dazincourt*, *Dugazon*, *Fleury*; mesdames *Mars*, *Devienne*, *Comtat*, *Vestris*; elle s'adjoignit en outre quelques uns des meilleurs acteurs des Variétés Amusantes; entre autre *Michaud*.

Après l'incendie de 1781, qui consuma pour la seconde fois la salle du grand Opéra au Palais-Royal, ce spectacle passa au *théâtre de la Porte-Saint-Martin*, construit exprès pour lui en soixante et quinze jours, et garanti pour quinze ans. Les amateurs de merveilleux ont accrédité le bruit que ce théâtre avait été bâti en quarante jours, ce qui eût pu passer pour un véritable *miracle;* mais il n'en est absolument rien. L'Opéra s'y maintint jusqu'en 1793. Il fut alors transféré rue de Richelieu, vis-à-vis la Bibliothèque, dans la salle qu'avait fait construire la demoiselle *Montansier* pour y recevoir les *Variétés Amusantes* dont elle était directrice, et qu'on logea provisoirement dans la petite salle du Palais-Royal, où elles restèrent définitivement. Le gouvernement acheta de la demoiselle Montansier, pour la somme de quatre millions en assignats, la salle de la rue de Richelieu, où le grand Opéra demeura jusqu'en 1821, qu'il fut transporté rue Lepelletier, où il est encore à cette heure : la salle de la rue Richelieu a été démolie et remplacée par une fort belle fontaine.

La salle de l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, qu'occupait le théâtre appelé depuis Opéra-Comique, menaçant ruine, le gouvernement fit droit aux réclamations des comédiens, et leur fit construire celle que l'on voit encore sur le boulevard, entre les rues Favart et de Marivaux. Cette salle, commencée au mois de mars 1781,

fut terminée en 1783, et ouverte au public le 28 avril de la même année par la pièce intitulée : *Thalie à la nouvelle salle.* Depuis son origine, ce théâtre n'avait offert au public que des espèces de vaudevilles; en 1779, on essaya d'y jouer des pièces parlantes, et l'on débuta par la jolie comédie des *Deux Billets.* Les comédiens occupèrent cette salle jusqu'en 1797, que des circonstances impérieuses les forcèrent à se réunir à la troupe du même genre, établie dans une *autre salle, rue Feydeau:* cette dernière a été récemment démolie par cause d'utilité publique. L'Opéra-Comique occupa provisoirement une salle située sur la place du palais de la Bourse, en attendant l'achèvement de celle que l'on contruisait pour lui place Ventadour; enfin ce théâtre a repris possession de son ancienne *salle, rue Favart,* où il est probable qu'il demeurera désormais: j'aurai occasion de reparler de ce théâtre éminemment national, et qui intéresse vivement la gloire de l'art musical.

J'ai rempli la tâche que je me suis imposée, et je termine ici cette *esquisse historique de nos théâtres* depuis leur origine, au temps de Philippe-le-Bel, et leur première création, par les clercs de la basoche, au treizième siècle, et dont j'ai suivi les développements, autant toutefois que cela m'a été possible, jusqu'au règne de Louis XVI. De grandes perturbations ébranlèrent alors la société jusque dans ses fondements; un état politique alarmant obligea le gouvernement à recourir à de grands moyens. L'assemblée des notables, convoquée par les ministres ouvrit ses séances le 22 février 1787; on lui déclara un emprunt total de un milliard six cent quarante-six millions, et l'on constata un déficit annuel de cent quarante millions dans les revenus de l'état.

Les ministres furent forcés, par les troubles qu'occasionna l'inefficacité de la réunion de 1786, d'appeler une seconde réunion des notables, qui s'assemblèrent le 6 novembre 1788. Ils s'occupèrent en même temps d'une grande convocation des états géneraux, dont la session s'ouvrit le 5 mai 1789; les trois ordres devaient siéger et voter ensemble: les nobles et les prêtres s'y refusèrent. Le 17 juin, le tiers-état se constitua en assemblée nationale. Les membres de cette assemblée, exclus de la salle de leur réunion par la violence,

se rendirent au Jeu-de-Paume, à Versailles, et y firent le célèbre serment de ne se séparer qu'après avoir discuté, achevé et solidement établi une constitution. Le 22 du même mois, la majorité du clergé se réunit à eux dans l'église Saint-Louis. Le 23, il y eut séance royale, mais le ton hautain de la cour ne satisfit personne. On voulut dissoudre l'assemblée de vive force, et l'on fit, dans ce but, marcher trente mille hommes sur Paris. Le dimanche 12 juillet, l'insurrection commença à se manifester: le 14 juillet 1790, la Bastille fut prise par le peuple. Le 1er octobre 1791, l'Assemblée Nationale, devenue Assemblée Constituante, ayant terminé la contitution, reçut l'acceptation libre de Louis XVI, ainsi que son serment verbal et écrit, termina sa longue session, et fut remplacée par l'Assemblée Législative. A cette dernière succéda, le 21 septembre 1792, la Convention Nationale: le reste nous est connu.

Je me suis arrêté un instant sur ce canevas de l'un des plus grands événements de notre histoire, par ce qu'il fait naître, ce me semble, une remarque importante; les bouleversements politiques, les révolutions, chacun le sait, ont constamment été le tombeau de la civilisation, des lumières, des sciences, des lettres, des arts, de la fortune comme de la prospérité publiques; et cependant, par un contraste aussi étrange qu'inattendu, jamais plus de patriotisme, d'énergie, de grandes pensées, d'importantes et utiles créations, d'institutions réparatrices, de courage, de talents, d'industries diverses, de produits de toute nature dans les sciences et les arts, ne s'étaient simultanément développés et n'avaient porté la gloire de la France à un si haut degré de splendeur! Cette période volcanique, si féconde en événements et en résultats d'une immense portée, sera éternellement un sujet de profondes méditations pour les générations futures qui, tout en déplorant les calamités qu'elle déversa souvent sur la patrie, ne pourront s'empêcher d'admirer sa puissance et les pas de géant qu'elle a fait faire à l'esprit humain vers un avenir et une condition meilleurs.

CHAPITRE XIX.

QUATORZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Boniface VIII, succédant à Célestin V, mort en 1296, cessa lui-même de gouverner l'Eglise en cessant de vivre l'an 1303. Il fut remplacé au pouvoir par *saint Benoît XI*, qui mourut en 1304. Son nom était *Nicolas Boccacini*; fils d'un notaire de Trévise; il ne rougissait pas de son origine obscure, et reçut devant toute la cour de Rome assemblée sa mère dont le costume annonçait presque l'indigence; on pourrait remarquer qu'il attendit bien tard pour venir au secours de l'auteur de ses jours. Néanmoins, on doit le louer d'avoir aboli toutes les mesures arbitraires et vexatoires prises par Boniface VIII, et d'avoir gouverné l'Eglise avec sagesse. Son successeur fut *Clément V;* ce pontife siégea à Avignon jusqu'à sa mort arrivée en 1314. Il fut élu à Pérouse en 1305, et couronné à Lyon. C'est lui qui fixa la résidence des papes à Avignon, par amour pour la comtesse de Périgord, dont il était fort épris; on a prétendu, pour déguiser la véritable cause de cette résolution, que c'était par attachement pour Philippe-le-Bel, dont le crédit avait puissamment contribué à son élection, mais il est plus que probable, à part l'amour du pape pour la comtesse de Périgord, que c'était pour prendre solidement possession du comtat d'Avignon, afin de justifier, par l'application, le proverbe qui dit que *possession vaut droit,* ce qui fait du *droit divin par la grâce de Dieu* tout pur. Clément V consacra le droit d'*annates,* c'est-à-dire le prélèvement, au profit de Rome, et à chaque vacance par décès, ou autrement, d'une année entière du revenu de chaque bénéfice de France, d'Angleterre, etc.; et l'affaire était importante pour la caisse pontificale, car on sait assez de combien de milliers de couvents, d'abbayes, de chapitres canonicaux, etc., etc. l'Europe était couverte alors, et l'on devine aisément quels flots d'or devaient revenir dans les mains du saint-père. Un con-

cile fut convoqué par lui pour prononcer la suppression de l'ordre des Templiers, dont le procès durait depuis trois ans. Après Clément V, il y eut une vacance. *Jean XXII* fut son successeur, et tint le gouvernail des affaires de l'Eglise jusqu'en 1334, qu'il mourut. *Jacques d'Euse* était son nom, *Cahors* le lieu de sa naissance: il mourut à 90 ans. Il fut élu en 1316, et siégea à Avignon. Son penchant naturel le rendit favorable à la France. Les cardinaux furent attirés à Lyon sous divers prétextes; une fois réunis, on les introduisit dans un couvent, et on leur signifia, de la part du roi je suppose, qu'ils n'en sortiraient pas qu'ils n'eussent élu un nouveau pontife. Quarante jours s'étaient écoulés, et ils n'avaient pu s'entendre; pour sortir d'embarras, et surtout de prison, ils résolurent de s'en remettre à la décision du *cardinal Jacques d'Euse*, qui, assure-t-on, se nomma pape lui-même, et fut confirmé par ses collégues. Jean XXII était vindicatif et d'une sordide avarice; il fit brûler vif l'évêque de Cahors *Géraud*, qu'il accusa d'avoir voulu l'empoisonner; la vente des indulgences et des absolutions lui procura des sommes énormes, que l'on n'évalue pas à moins de vingt-cinq millions. *Pierre de Corbière*, anti-pape, lui fut opposé, mais sans succès.

Benoît XII, qui mourut en 1342, vint s'asseoir à sa place par droit d'élection, proclamé dans Avignon même, qu'il habita constamment. Ce n'était que le fils d'un pauvre meunier de Saverdun qui ne devait rien qu'à son propre mérite, aussi, comme il en connaissait le prix, il le préféra toujours par dessus toute chose.

Clément VI, son successeur, limousin d'origine, quitta le pouvoir et le monde en 1352. Ce fut lui qui acheta de *Jeanne*, reine de Naples, la souveraineté définitive du comtat d'Avignon, qu'avaient habité déjà plusieurs papes, et où il fixa son séjour: ce qui causa de grands troubles à Rome. Clément VI prétendait que ses prédécesseurs n'avaient pas su être pape; quant à lui, il était despote, ambitieux, cupide, et surtout passionné pour les femmes: il était homme!...

Etienne Aubert, né dans le Limousin, fut élu après Clément VI sous le nom d'Innocent VI, et mourut en 1362. C'était un homme

pacifique qui fit constamment d'Avignon son séjour. *Guillaume Grimaud,* issu d'une maison noble de France, gouverna l'Eglise environ huit ans, sous le nom de *Urbain V,* et mourut en 1370. Il tint sa cour à Avignon; cependant il retourna habiter Rome en 1367 pour faire cesser les troubles sans cesse renaissants, causés par l'absence des papes de cette résidence. En 1370 il revint à Avignon, où il mourut presque immédiatement. Son caractère était juste, charitable et magnifique.

Grégoire XI rétablit décidémemt le séjour des papes à Rome, et y mourut en 1378. Il s'appelait *Pierre Roger;* natif du Limousin, il avait été créé cardinal avant l'âge de dix-huit ans. Tous ses efforts tendirent à rétablir la paix entre les rois: il fit même une tentative infructueuse pour opérer la réunion des deux Eglises grecque et latine. Son élection l'appela au trône à l'âge de 47 ans à peine; c'est le dernier pape que la France ait donné à l'Eglise.

Urbain VI, nommé *Bartolomeo de Prignano,* né à Naples, fut son successeur, et cessa de vivre en 1389. Son élection fut orageuse parce que l'on craignait, s'il n'était pas du pays, que le nouvel évêque ne quittât Rome pour Avignon, comme l'avaient fait plusieurs de ses prédécesseurs. Urbain VI avait des vertus estimables, mais il était d'une excessive sévérité, d'une humeur sombre, féroce et dévote. Les cardinaux, mécontents de cette élection, se retirèrent à Agnani, et là ils prétendirent que l'élection avait été contrainte; ils l'annullèrent donc et nommèrent pour le remplacer Clément VII, qui ne gouverna pas. Urbain créa vingt-six nouveaux cardinaux pour remplacer ceux qui l'avaient abandonné, et en fit mourir quatre des anciens qui voulaient se défaire de lui. Il fut haï, poursuivi, errant, et mourut des suites d'une chute. Il céda la place à *Boniface IX* qui termina le quatorzième siècle et commença le quinzième; attendu qu'il ne mourut qu'en 1404. Sa famille était napolitaine et noble. Les droits d'*Annates* étaient d'un trop grand produit pour l'Eglise pour qu'il négligeat de les confirmer: c'est ce qu'il s'empressa de faire. L'avarice était sa passion dominante; mais il était du reste excessivement indulgent pour les déréglements de sa famille.

Pendant le quatorzième siècle, onze papes seulement ont occupé la chaire de saint Pierre, y compris Boniface VIII, élu en 1296, qui ne mourut qu'en 1303, et Boniface IX, qui termina sa carrière en 1404. Un seul anti-pape, *Pierre de Corbière,* est mentionné dans ce siècle.

Philippe-le-Bel, quatrième du nom, soixantième roi de France, en 1285, régna encore quatorze ans sur le quatorzième siècle, et ne mourut qu'en 1314. J'ai suffisamment démontré, je crois, que c'est sous ce règne qu'est né le théâtre en France, que c'est en ce temps que commença l'usage de jouer des *mystères,* dont le premier exemple fut donné dans une fête qui eut lieu lorque Philippe-le-Bel arma ses fils chevaliers. « Là vit-on Dieu, dit une ancienne chro- « nique, manger des pommes, rire avec sa mère, dire des patenôtres « avec les apôtres, susciter et jugier les morts : là furent entendus « les bienheureux chanter en paradis dans la compagnie d'environ « quatre-vingt-dix anges, et les damnés pleurer dans un enfer noir « et puant, au milieu de plus de cent diables qui riaient de leur « infortune... Là fut vu un maître renard, d'abord simple clerc, qui « chante une épître, ensuite évêque, puis archevêque, enfin pape, « toujours mangeant poussins et poules, etc. Ces spectacles in- « décents et ridicules firent longtemps les délices des Français « assez simples pour s'en amuser dévotement ». (*Hist. de France,* abbé Millot.) Philippe-le-Bel eut pour successeurs *Louis X,* surnommé le *Hutin,* qui mourut en 1316 ; *Philippe V,* dit *le Long,* décédé en 1322 ; *Charles IV,* surnommé aussi *le Bel,* mort en 1328 ; *Philippe VI,* dit *de Valois,* qui cessa de vivre en 1350 ; *Jean,* qui mourut en 1364 ; *Charles V,* dit *le Sage,* mort en 1380 ; et *Charles VI,* dont le règne ne s'acheva qu'en 1422, dans le commencement du quinzième siècle. Louis-le-Gros avait, le premier, fait porter à la guerre l'oriflamme de Saint-Denis ; ce fut à la malheureuse bataille d'Azincourt, perdue par Charles VI, qu'il y parut pour la dernière fois.

Il a été bien expliqué, et à plusieurs reprises, que depuis le commencement du treizième siècle jusqu'à la fin du quinzième il régnait une obcurité profonde sur l'histoire de l'art musical ; et je suis d'autant plus porté à regarder ce fait comme certain, que tous

les efforts faits jusqu'ici pour percer cette obscurité et renouer la chaîne brisée de l'histoire, n'ont servi qu'à prouver l'incertitude, le vague, l'incohérence des matériaux sur lesquels on s'est appuyé jusqu'ici ; ce qu'avance l'un, un autre le combat, et si trois auteurs citent le même fait, chacun le rapporte différemment : le moyen alors de se former une opinion ? Il paraît toutefois évident que la première révolution dans le système musical date de *saint Ambroise,* que l'on oublie, et de *saint Grégoire,* et que le grand mouvement vers le perfectionnement a été donné au neuvième siècle par *Hucbaldus,* dont j'ai cité l'*organum* composé de quinze lignes, et dont les interlignes seulement paraissent lui avoir servi pour placer ses points, ou notes, ou *neumes,* ainsi que par *Francus,* du même temps, inventeur des quatre premières figures de notes connues ; et il fallait qu'il existât des notes au temps de *Gui d'Arezzo,* puisque l'on en voit de cette forme ꟷ sur sa *main harmonique,* avec cette différence que celles de Francus étaient noires et pleines, et que celles de Guido sont vides et blanches. Aucune autre manière d'écrire la musique n'étant donc connue avant cette époque, il faut admettre nécessairement que les premiers *hymnes* en latin, composés vers 355, ainsi que leurs mélodies, par *Hilaire,* évêque de Poitiers au quatrième siècle, furent écrits suivant le système par lettres des Grecs, et plus tard par celui des lettres latines, adopté par saint Grégoire, système auquel il substitua, probablement et postérieurement, celui des *neumes* dont j'ai parlé ci-dessus, mais dont le dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, et celui de Bruxelles, donnent une toute autre explication. Saint *Ignace* ordonna que ces hymnes de l'évêque Hilaire fussent chantés dans les églises : nouvelle preuve de l'intérêt que le clergé prenait à la propagation du chant dans l'exercice des cérémonies du culte. Il y a entre l'*hymne,* qui se rapporte aux personnes, et le *cantique,* qui se rapporte aux actions, une différence que peu de personnes apprécient, et qu'il est cependant bon de connaître. Il faut prendre, dans ce siècle, les renseignements comme ils se présentent, et là où on les trouve, ainsi, je ne puis passer sous silence le nom de *Jean Gerson,* chancelier de Paris, né près de Réthel, en Champagne, en 1363, qui a

écrit sur la musique à plusieurs parties, déjà en usage de son temps: ce qu'il est important de remarquer; mais si l'on s'en rapportait, dit-on, à ce qu'il a écrit, cette composition à plusieurs voix aurait été, peu de temps avant lui, totalement ignorée. Il a décrit beaucoup d'instruments de musique, lesquels n'existaient déjà plus alors qu'il écrivait, et divers autres plus modernes mais également oubliés aujourd'hui: *Jean Gerson* mourut à 66 ans. Malgré son assertion touchant la musique à plusieurs parties, je crois, sur la foi de témoignages respectables, que, dès le douzième siècle, peut-être même avant cette époque assez incertaine, on avait tenté ce nouveau genre de composition, à deux parties d'abord, mais que l'absence de tout moyen de publicité, de communication, a dû concentrer ces heureuses tentatives dans des sphères très circonscrites, et que partout ailleurs on a pu croire que ce que l'on ignorait n'existait pas. Le hasard seul a fait découvrir les œuvres des auteurs qui ont travaillé sur cette matière; quelques unes se sont présentées sans date, d'autres avec des indications qui intervertissaient l'ordre chronologique, les nombreux écrits qui les mentionnent le font assez connaître. On doit donc admettre cette croyance que, dès le douzième siècle, comme je l'ai dit, on connaissait la musique à plusieurs parties en harmonie consonnante; j'ai sous les yeux un fragment de *Sanctus* qui prouve qu'au treizième siècle on écrivait déjà à trois parties, et même à quatre, ce que démontre évidemment un autre fragment de la messe de *Guillaume de Machault*, né en Champagne vers 1284. On croit que cette messe a été exécutée au sacre de Charles V, roi de France en 1364. *G. de Machault* était secrétaire de Jean de Luxembourg, roi de Bohême; il a composé des motets, des ballades et des chansons. Cette messe, où l'on remarque déjà l'emploi des dissonnances de seconde, de quarte, de septième, a été traduite en notes modernes par le savant *M. Perne;* cette œuvre est fort curieuse en ce qu'elle fait positivement connaître l'état de la musique à cette époque, ou en donne du moins des présomptions fondées.

Il a existé en 1326 un commentateur des écrits de Francus; il se nommait *Robert Handelo;* mais on ne sait ni l'époque, ni le lieu de

sa naissance, non plus que celle de sa mort; ce qui prouve de nouveau qu'avant le quinzième siècle il n'y a rien de positif, de rationnel, sur quoi on puisse asseoir un bon système d'examen, de comparaison et de jugement. Ce *Robert Handelo* a, dit-on, savamment écrit sur la mesure musicale, et mérité, à ce titre, d'être placé à côté de *Jean de Muris;* mais les écrits de ces hommes laborieux et inventeurs ne sont, pour la plupart, ni traduits, ni imprimés; on ne sait où les trouver, où leur chercher des interprètes consciencieux; il devient alors presque impossible de les apprécier à leur juste valeur. C'est vers le commencement du quatorzième siècle qu'un moine de l'ordre des frères mineurs, nommé *Jacoponus,* composa le texte et la première mélodie du *Stabat Mater dolorosa*, sur lesquels *Palestrina, Pergolèze* et *Haydn* écrivirent ensuite leur admirable musique. A la même époque environ, de 1400 à 1450, *Guillaume Dufay,* compositeur français, étendit de *trois sons* au grave le système diatonique de *Gui d'Arrezo.* Son exemple fut suivi par ses comtemporains, qui développèrent à l'aigu le même système; mais il me semble que cette extension ne put être tentée que pour les instruments, car il n'est aucune voix à laquelle elle fut applicable, excepté à celle de femme, et à l'aigu seulement.

Les instrumentistes étaient fort rares à cette époque, et l'instrument dont on s'occupait le plus, attendu son usage journalier, était l'orgue; l'un des plus anciens organistes que l'on connaisse, depuis l'introduction de l'orgue en France et l'invention du contrepoint, fut un nommé *Francesco,* aveugle, qui mourut en 1390. On attribue, d'une part, à *Jean de Muris,* dont j'ai déjà parlé, l'invention de la mesure en musique; d'une autre part on croit que les moines imaginèrent ce moyen pour mettre de l'ensemble dans les chants qu'ils exécutaient en chœur dans leurs monastères. Une troisième version prétend que l'invention de cette mesure remonte à trois siècles avant Jean de Muris. Un ouvrage que j'ai sous les yeux *(Instructions du comité historique des arts et monuments)*, affirme que la mesure en musique fut inventée au commencement du treizième siècle. Néanmoins, le manuscrit de Francus, de 1066 à 1083, conservé à la bibliothèque Ambroisienne de Milan, et intitulé: *Ars*

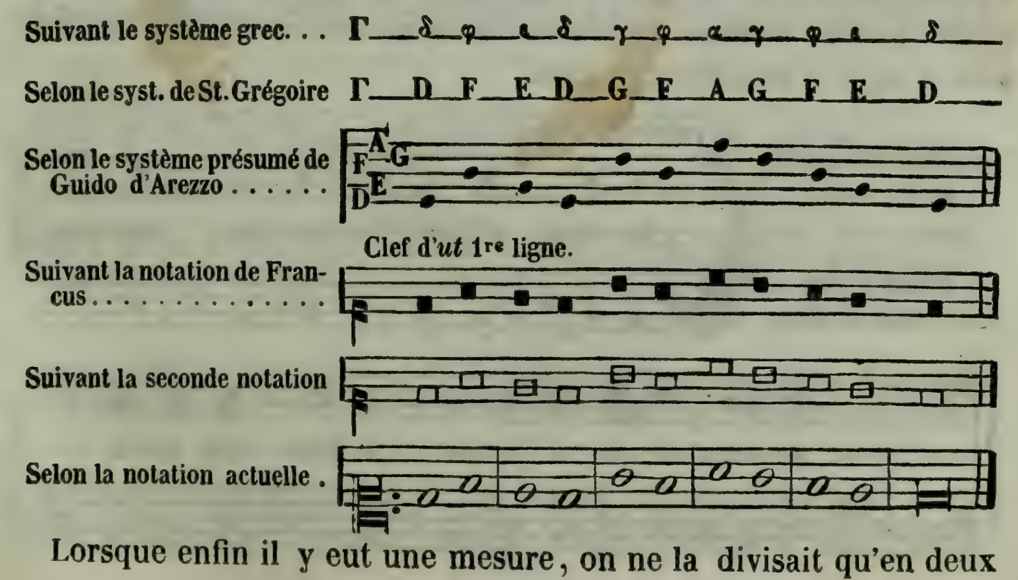
Cantus mensurabilis, publié par l'abbé Gerbert, me paraît concluant et fixe, si je ne me trompe, comme je l'ai déjà dit, l'invention de la mesure au onzième siècle; et, dans ce cas, c'est à Francus qu'il en faut rendre hommage. Il se pourrait que des moines se fussent emparé de ce moyen pour leur propre usage, et que *Jean de Muris*, à une époque postérieure, l'eut fait sortir de l'obscurité des cloîtres pour le produire et le propager dans le monde; s'il a surpris ce *signe* et l'a offert comme une règle dont la science était privée, il doit être regardé, si non comme l'inventeur, du moins comme le dispensateur, le propagateur de cette grande et utile innovation. Ce point éclairci, comme je le crois, reste celui des figures de notes à discuter; j'ai cité les quatre inventées par Francus : la longue ■, la double longue ▬, la brève ■, la semi-brève ♦, ainsi au onzième siècle il existait des figures de notes, à cet égard, plus de doute. Mais en existait-il avant? Je le crois et j'en ai dit la raison, et l'invention du contrepoint m'y autorise. Quelles étaient-elles? Combien y en avait-il? Je n'ai sur ce point aucun renseignement. Cela serait cependant d'une grande importance, car on n'a pu songer à systématiser la mesure qu'au moyen d'une certaine quantité de figures représentant différentes valeurs, et les points de Gui d'Arezzo, par leur uniformité même, s'opposaient à tout fractionnement, et s'il existait des notes du neuvième au dixième siècle, comme je le crois, pourquoi Gui d'Arezzo ne les a-t-il pas employées au lieu de ses points? Je ne sais qu'un moyen de sortir de cette embarrassante difficulté, moyen peu satisfaisant à la vérité, qui esquive la question plutôt qu'il ne la résoud, mais enfin c'est le seul qui me vienne en aide, et c'est que l'on ignorait en Flandre ce qui se faisait en Italie, aussi bien que le moine de Pomposa ignorait ce que l'on inventait dans les Pays-Bas ou en France. Ce qui est certain, et ce qui n'est pas moins embarassant, c'est que depuis le dixième ou le onzième siècle, les figures de notes, de siècle en siècle, ont varié de forme et de nombre; j'ai reproduit déjà les quatre de Francus. On donne comme certain, sans fixer l'époque précise de leur adoption que, jusqu'au seizième siècle, il n'y eut pas d'autres figures de notes que les cinq suivantes, savoir: la double longue valant huit

mesures, la longue de quatre mesures, la brève de deux mesures, la semi-brève d'une mesure, et la minime d'une demi-mesure; nous n'avons retenu de ces valeurs que les trois dernières, les noires, croches, doubles, triples, et quadruples croches, sont d'invention toute moderne.

Mais à qui fut-on redevable de ces cinq figures de notes? quel théoricien, le premier, en a déterminé les valeurs et les rapports? C'est ce qu'il m'a été impossible de découvrir d'une manière certaine; je demeure sur ce point, comme sur nos noires, croches, doubles, etc., dans le doute le plus complet. Je ne puis donc rien dire de plus que ce que j'ai énoncé à l'égard des quatre premières figures, appelées *pieds rhythmiques,* attribuées à *Francus*, ou *Franco,* abbé d'Affligem en Brabant, et que l'on peut croire, par cette raison, être né dans ce pays. La messe de *Guillaume de Machault,* le *Sanctus* dont j'ai parlé, quelques chansons des douzième, treizième et quatorzième siècles parvenues entre mes mains, combattent bien faiblement l'assertion des écrivains touchant l'interruption affligeante d'environ trois siècles dans l'histoire de l'art musical; ces production, que l'on pourrait opposer à leur opinion, ne sont que des résultats isolés, sans liaison, qui prouvent que l'on savait, que l'on pouvait déjà écrire à deux, à trois, et même à quatre parties, mais qui n'apprennent rien sur les principes de l'école d'alors, ses perfectionnements, ni sur ceux qui pouvaient en être les chefs. Ce système que j'ai taché de définir se trouve régularisé dans les écrits de *Jean Tinctor,* chanoine et docteur à Nivelle en Brabant, où il naquit au quinzième siècle: il fut l'auteur d'un dictionnaire de musique, le premier de ce genre qui ait vu la jour, et qui est de 1470. Mais il n'indique pas non plus les sources où il a puisé ses éléments. *Gafforio* de Lodi, né en janvier 1451, a éclairci, développé la doctrine de *J. Tinctor,* qui avait été maître de chapelle de Ferdinand roi de Naples; mais lui non plus n'a jeté aucune lumière sur ce qui fait en ce moment l'objet de mes recherches. Il suit de tout ce qui vient d'être dit que l'on ne sait précisément, et d'une manière certaine, ni par qui, ni quand furent inventées les cinq figures de notes que je viens de tracer, ainsi que les silences qui

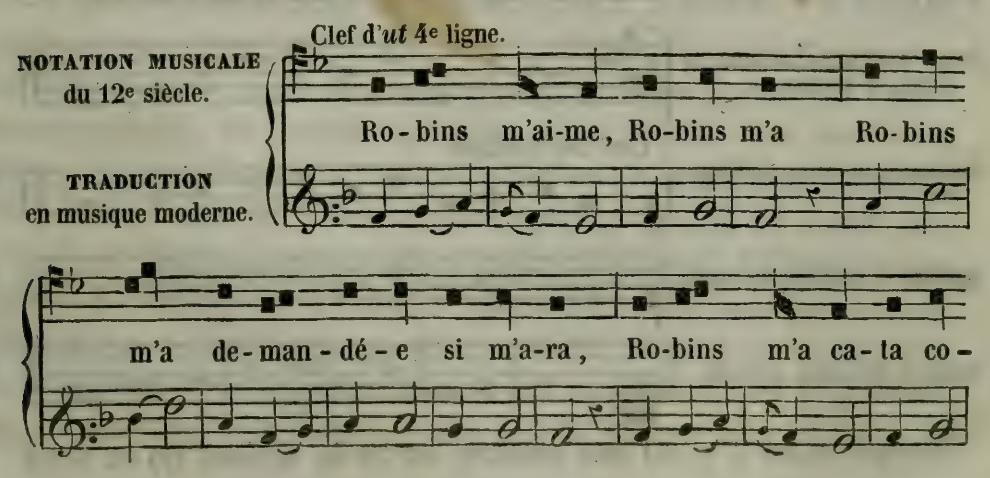
les représentaient : lorsqu'il y eut des silences. Nos livres de musique d'église, ceux du lutrin, sont écrits en notes noires, et non blanches, sur des portées à quatre lignes rouges ; mais je suppose que ce changement a été introduit pour rendre les figures plus lisibles et de plus loin : ce n'est, au surplus qu'une conjecture. Ailleurs, nouvelle version, nouveau nombre, nouvelles figures ; je trouve la *maxime* ⊏⊐, la *longue* ⊏⊐, la *brève* □, la *semi-brève* ◇, la *minime* ◇, la *semi-minime majeure* qui se figurait de deux manières ◇ ◆, et la *semi-minime mineure*, qui avait aussi deux figures ◇ ◆. Ces sept dernières figures avaient des silences correspondants qui les représentaient ; le bâton qui comprend toute la hauteur de la portée à quatre lignes valait une maxime ▌, celui qui n'en embrasse que trois valait une longue ▌, celui qui n'occupe que deux lignes valait une brève ▪ (c'est celle que nous nommons aujourd'hui *maxime*, elle vaut deux de nos rondes, et représente deux de nos mesures actuelles). Le silence appelé *pause* valait une semi-brève ▬, la *demi-pause* représentait la minime ▬, le soupir était pour la semi-minime majeure 𝄽, le demi-soupir pour la semi-minime mineure 𝄾 : comme je n'ai point trouvé de nom à ces silences, qui représentent assez exactement nos *sept* valeurs de notes actuelles, j'ai emprunté les nôtres pour pouvoir les qualifier. On vient de voir déjà trois systèmes différents de notation ; il faudrait, comme on le croira sans peine, les avoir tous trois parfaitement présents à la mémoire, savoir à quelle époque ils appartiennent chacun, connaître les valeurs des signes qui représentent les sons, celle des silences qui représentent les notes, pour être en état de déchiffrer la musique écrite dans ces temps de l'enfance de l'art, et de plus sur des portées à quatre lignes seulement, puisque, comme je crois l'avoir dit, ce n'est qu'au temps de Louis IX que la portée acquit ou reprit une cinquième ligne, et avec des clefs absolument différentes des nôtres. On suppose que l'origine nominale, mais non figurée, de ces différents caractères, se trouve dans la langue grecque : cela se peut ; mais y fut-elle réellement, elle serait toujours dépourvue de mesure fixe, régulière ; il n'y aurait encore là ni phrase, ni

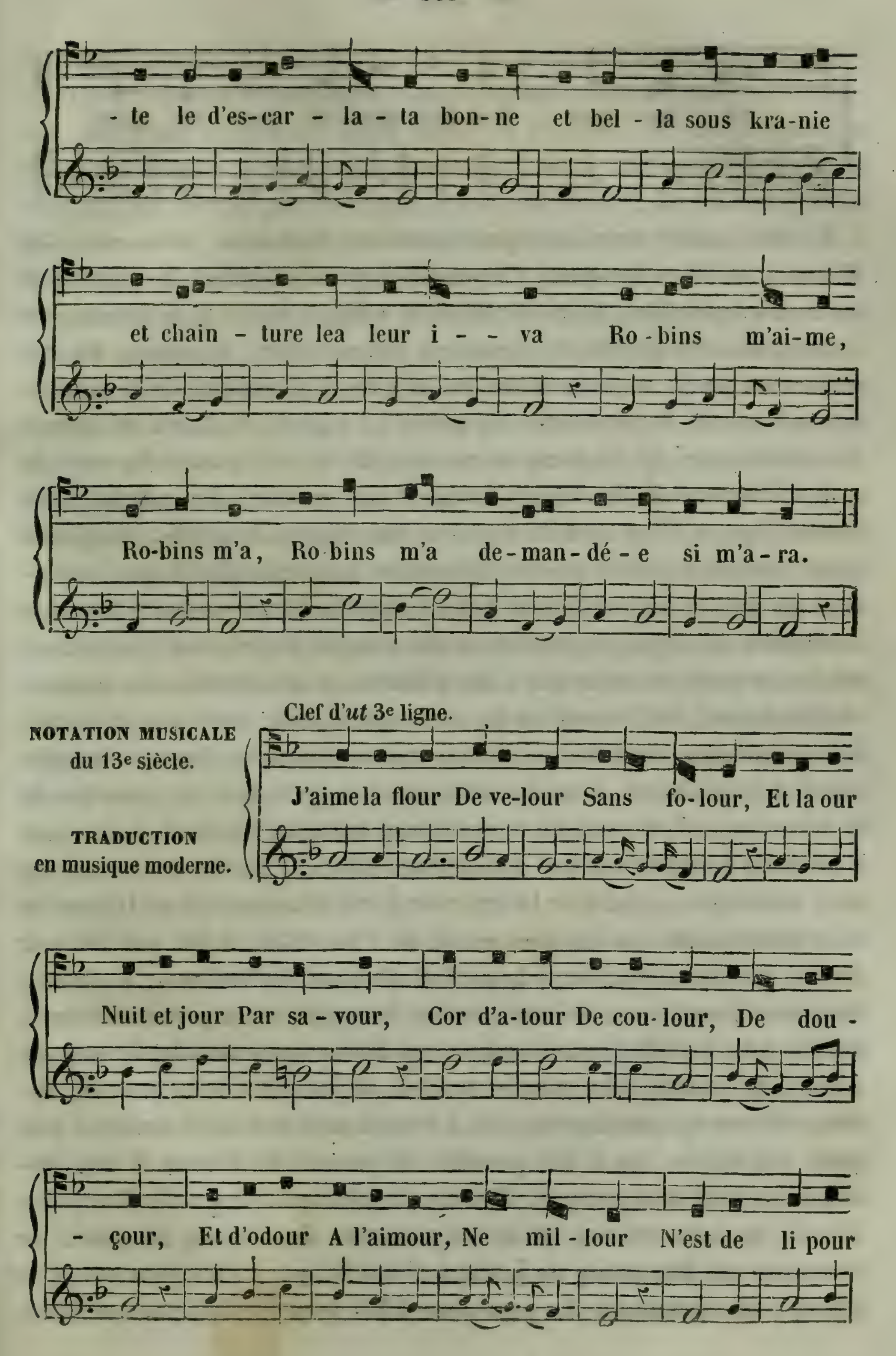
rhythme, ni carrure, ni mesure, ni harmonie: conditions sans lesquelles il n'y a point de musique. D'après l'opinion que j'emprunte à un ouvrage que j'ai déjà cité: « ce n'est guère que vers le « treizième siècle qu'elle a commencé à poser les premières bases « d'après lesquelles sa constitution actuelle la rend digne du nom « d'art (la musique), en se séparant de la poésie *à la remorque de « laquelle elle se traînait péniblement* ». (*Instructions du comité historique des arts et monuments.*) Ceci est une nouvelle confirmation de l'opinion que j'ai énoncé touchant l'absence totale, dans la musique antique, de toute autre sorte de mesure que celle qu'elle recevait de la poésie, soit grecque, soit latine. Mais si l'introduction de la mesure, en musique, est la cause principale de cette grande et heureuse révolution, elle remonte au onzième siècle, puisque *Francus* en fut l'inventeur. On a dû commencer par une espèce de rhythmopée, de *barrage de mesure,* soumis longtemps encore au rhythme donné par les paroles, et l'on comprend assez facilement par quels nombreux intermédiaires il a fallu passer pour arriver aux résultats pratiques actuels, et donc j'essaye d'indiquer les principales divisions, les points les plus saillants; je prends le premier ton de l'église admis dans nos théories, et que je suppose noté à la manière des Grecs, suivant les indications que j'ai pu me procurer :

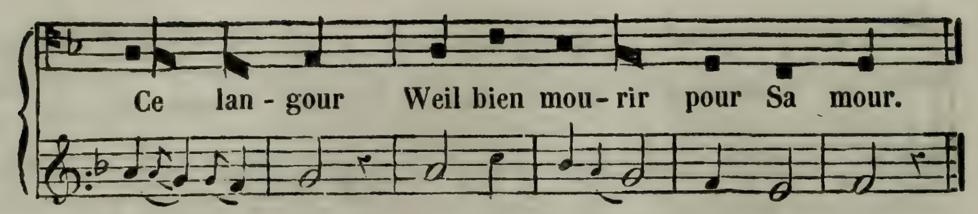


Lorsque enfin il y eut une mesure, on ne la divisait qu'en deux

espèces, en *binaires* ou à deux temps, et en *ternaires* ou à trois temps. Mais, je le répète, la mesure n'a pu être imaginée qu'après la fixation des valeurs, leur fractionnement en valeurs moindres et régulières aussi, comme, par exemple, notre ronde divisée en deux blanches, quatre noires, huit croches, etc., fractions renfermées toutes, quel qu'en puisse être le mélange, quelles que soient les combinaisons résultant de ce mélange, dans une mesure à quatre temps, représentée par une ronde ou ses divisisions, qu'elles doivent remplir constamment et ne jamais dépasser de la plus minime valeur. Selon ce que je puis croire, et d'après ce que j'ai recueilli, il ne paraît pas que les théoriciens, depuis Hucbaldus, Francus, saint Nicet, Aurélien, Tinctor, Gafforio, etc., nous aient laissé des notions explicites et bien satisfaisantes sur tous ces points; les uns sont muets, les autres d'une obscurité inintelligible: c'est ainsi du moins que les jugent presque tous ceux qui les citent. Je donne plus loin deux petits airs, l'un du douzième siècle, l'autre du treizième, traduits en musique moderne, non pour me faire honneur d'une difficulté vaincue, qui n'est point mon fait, mais pour mettre le lecteur à même de les apprécier, et de reconnaître, malgré quelques nouvelles différences dans la forme des figures de notes: ce qui ferait presqu'une quatrième espèce de notation, que l'invention des notes doit nécessairement remonter jusqu'au onzième siècle, jusqu'à *Francus*, inventeur de la mesure et des quatre premières figures de notes connues.




- te le d'es-car - la - ta bon- ne et bel - la sous kra-nie
et chain - ture lea leur i - - va Ro - bins m'ai- me,
Ro-bins m'a, Ro bins m'a de - man - dé - e si m'a - ra.
Clef d'*ut* 3e ligne.
NOTATION MUSICALE
du 13e siècle.
TRADUCTION
en musique moderne.
J'aime la flour De ve-lour Sans fo- lour, Et la our
Nuit et jour Par sa - vour, Cor d'a-tour De cou- lour, De dou -
- çour, Et d'odour A l'aimour, Ne mil - lour N'est de li pour



Je crois avoir expliqué suffisamment *Hucbaldus, Francus, Gui d'Arezzo* et leurs époques; l'*organum* à quinze lignes; la mesure et les notes musicales; la méthode et le *solfége;* mais, je le répète, en dehors de ces objets, le reste est introuvable, inconnu. De ces causes réunies: la possession de l'orgue, l'invention de la gamme ascendante et descendante du grave à l'aigu et de l'aigu au grave; la découverte de la mesure rationnelle et de quatre figures de notes; l'invention des lignes formant une portée; des points posés sur ces lignes: plus tard de ligne en interligne; des clefs, imaginées pour classer les sons suivant l'étendue naturelle de chaque caractère de voix et les renfermer dans l'étendue d'une *portée;* la création de figures de notes représentant les sons et leur valeur respective; de la mesure en musique, des silences et des barres de mesure rhythmiques; de l'invention du contrepoint, due, sans aucun doute, à la possession de l'orgue; de ces causes réunies, dis-je, exposées aussi logiquement, aussi historiquement qu'il m'a été possible de le faire, est né le vaste et merveilleux système musical dont nous admirons aujourd'hui les prodigieux effets. J'insiste toutefois sur une remarque, c'est que le premier livre français où se trouve le mot *contrepoint* est un manuscrit de l'an 1330, écrit par *Jean de Muris,* en latin, conservé à la bibliothèque du Vatican, à Rome; les noms de *déchant, discant,* étaient les seuls usités précédemment. Ce ne fut, en effet, que lorsque ces divers systèmes de figures de notes, de points, de carrées noires, de carrées blanches, de losanges avec ou sans queue, etc., eurent pris une consistance à peu près définitive, qu'il fut possible et permis de donner à cet ensemble, dont la mesure et l'harmonie n'étaient pas celle d'aujourd'hui, un nom officiel, et de lui prescrire des règles; ce genre de musique eut beaucoup de peine à s'établir, parmi les chantres d'églises principalement. Le *pape Jean XXII* le proscrivit par une bulle

datée d'Avignon. La musique vocale et profane, s'enrichit des découvertes faites en harmonie, laquelle était chaleureusement cultivée alors en Belgique, dans toute la France, et dans toute la Flandre, depuis l'époque de *Hucbaldus*, ainsi qu'il est facile d'en acquérir la preuve par les ouvrages de *Marchetto*, de Padoue, dont je crois avoir déjà fait mention, lesquels livres furent dédiés à Charles, roi de Sicile, en 1283, selon l'annuaire du Vatican, où ils sont précieusement conservés. Ce sont les seuls écrits (plus anciens de quarante-sept ans que ceux de Jean de Muris) qui fassent mention du contrepoint, auquel, depuis le douzième siècle (et même avant) on s'essayait, ainsi qu'à l'emploi *du dièse*, qu'aucune autorité ne prend la peine d'expliquer, de quelque façon que ce soit, et même des dissonances, que l'on entendait, que l'on traitait, probablement d'une manière différente de celle qui est maintenant usitée parmi nous, et pour lesquelles aucune régle positive n'était encore formulée. Il fallait bien qu'il en fut ainsi pour que l'on osât écrire des choses aussi repoussantes que celles que j'ai mentionnées à propos du *faux-bourdon*, et desquelles j'ai transcrit deux exemples tirés du treizième siècle, dont l'un avait pour titre *Litanie discordante à l'usage des morts*, et est cité par Gafforio: on ne conçoit pas comment l'intelligence humaine pouvait supporter l'audition de pareilles combinaisons écrites à deux parties en quarte, en quinte, en seconde, l'une au-dessus de l'autre, et où l'on semble s'être fait un jeu de réunir tout ce qu'il y a de plus révoltant pour les oreilles délicates. Dans l'un de ces exemples, non mesurés, la première partie est en noires, la seconde en rondes: dans l'autre, c'est le contraire, et j'ignore également la cause de l'une comme de l'autre disposition. Je m'étonne que les écrivains, et Jean de Muris le premier, n'aient pas proscrit ces étranges et bizarres compositions; ces *litanies* se chantaient à Milan, mais on ignore de quelle époque et de qui elles sont. Heureusement pour l'art, le jugement et le goût firent promptement justice de ces erreurs, et les bannirent à jamais de toute espèce de composition.

Il existait dans ces temps reculés une espèce de contrepoint, dont on ne fait plus usage maintenant; on le désignait sous le titre

de contrepoint *à voix égales.* C'est-à-dire que l'on classait toutes les voix aiguës d'un côté; les *haute-contres* étaient les voix graves de la première combinaison, les voix dites de *fausset* servaient d'intermédiaire et les enfants de chœur faisaient les dessus. Dans la seconde combinaison, les *tailles* ou *ténors* faisaient le dessus, les *concordants* ou *baritons* ou *basses chantantes*, faisaient les parties intermédiaires, et les voix les plus graves faisaient les parties de basses. De ces divers ensembles, traités avec talent, il devait résulter un effet satisfaisant pour les personnes de goût, et j'en juge, moins par la connaissance des œuvres écrites suivant cette classification, que par les diverses circonstances où les dispositions dramatiques d'un opéra amènent sur la scène plusieurs personnages du même sexe que l'on doit faire chanter en harmonie, bien qu'avec des voix identiquement semblables, ce à quoi les hommes de mérite, de jugement ont presque toujours parfaitement réussi.

L'orgue est donc la cause première de la musique à plusieurs parties, de la musique concertante et harmonique; c'est à la possession de ce bel instrument qu'est due cette superbe création: ceci n'est plus contestable, je le crois fermement. Je regarde même l'orgue, instrument à clavier et à touches, comme la source créatrice où Guido d'Arezzo puisa l'idée du clavecin, dont on le dit inventeur, ainsi que de l'épinette; mais je ferai ici une remarque relativement à *la vielle* que l'on attribue aussi à Gui d'Arezzo. Je prie que l'on se souvienne qu'au temps de Charlemagne la vielle était déjà l'un des instruments desquels se servaient les jongleurs, qu'il est souvent mentionné à propos de ces premiers musiciens errants, et que par conséquent Guido ne peut pas l'avoir inventé puisqu'il est évident qu'il existait et était en usage plusieurs siècles avant lui. Il se pourrait à la rigueur que deux instruments différents ayant reçu le même nom, ou que la vielle, dont le véritable inventeur est inconnu, ayant été perfectionnée, améliorée par Guido, ses contemporains lui en aient fait honneur comme d'une seconde création. A l'égard du clavecin, je n'ai rien à objecter, et je le laisse sans arrières pensées dans le domaine de Gui d'Arezzo. Les auteurs du seizième siècle sont les premiers qui fassent mention

du *clavecin,* dont ils parlent comme d'une chose fort antérieure à leur époque: et cela se comprend. Sa forme, à ce qu'il paraît, était d'abord carrée, il se nommait alors *clavicorde;* imité ensuite par les Flamands et les Allemands, son nom fut changé, sans que l'on sache pourquoi, en celui de *clavecin.* Il n'avait, dans l'origine, qu'une seule corde pour chaque son, cette corde était mise en vibration de la manière suivante; les cordes étaient disposées horizontalement de gauche à droite dans la caisse à double fond de l'instrument, absolument comme dans le piano actuel; sur le bout de chaque touche du clavier posait debout un sautereau, assez mince pour passer entre deux cordes, remplaçant le marteau du piano dont il faisait l'office. L'extrémité supérieure de ce *sautereau* était divisée en trois portions: deux solides, celle du milieu mobile, à bascule, soutenue derrière par une forte racine de crin formant ressort et destinée à rétablir la portion mobile dans son état vertical à chaque inclinaison en arrière produite par le pincement de la corde, pincement qui résultait de l'impulsion ascendante que lui communiquait la touche, formant levier, chaque fois que l'on posait le doigt dessus. La portion mobile était armée par le haut d'une espèce de petit bec en cuivre, que l'on remplaça bientôt par un bec en plume au moyen duquel le son était plus doux; chaque sautereau était pourvu d'un semblable bec, disposé en travers sur chaque corde qu'il rencontrait et faisait sonner chaque fois que l'on appuyait sur la touche. Ces sautereaux, garnis de plomb par le bas, retombaient naturellemment et de leur propre poids sitôt qu'on ôtait le doigt de sur la touche, et, grâce à la bascule, au ressort flexible placé derrière, le bec de plume passait une seconde fois sur la corde, en retombant, mais sans la pincer et sans en tirer aucun son nouveau. Pour plus de précaution, l'inventeur avait fixé à côté de chaque bec de plume, après l'un des montants solides de chaque sautereau, une petite pièce de drap rouge dont l'office, en redescendant, était d'étouffer la vibration des cordes et d'empêcher ainsi toute confusion. L'organisation de l'épinette était la même que celle du clavecin, mais sur un bien moindre volume; l'étendue du clavier de ces instruments était d'environ quatre octaves: je ne

sais si le premier qui sortit des mains de l'inventeur avait cette étendue, et j'avoue que j'en doute très fort. Comme ces instruments n'existent plus, j'ai cru satisfaire la curiosité des personnes qui ne les connaissent point en leur donnant une idée de leur structure intérieure : quant à la forme extérieure du clavecin et de l'épinette, elle était semblable à celle de nos pianos à queue. Il existait encore un autre instrument à peu près semblable, appelé *la virginale,* lequel est promptement tombé dans l'oubli. Deux difficultés m'arrêtent, et je les soumets sans les pouvoir résoudre : le clavier du clavecin était-il divisé par demi-tons comme celui du piano, et sans cela comment s'opérait, dans le système d'organisation de Gui d'Arezzo, *la jonction du* LA *à l'*UT*, en l'absence du* SI ? De quelle matière étaient les cordes? Pouvait-on filer le cuivre de manière à atteindre jusqu'au cinquième *fa,* ou savait-on déjà filer l'acier au temps de Guido, de façon à parvenir à ce point d'élévation et d'acuité? Ces questions me semblent assez sérieuses pour mériter quelque attention, et je crois que, jusqu'à ce jour, elles ont été totalement oubliées. On nous dit bien que *Hans Ruckers,* menuisier d'Anvers, et ses deux fils, furent, vers la fin du seizième siècle, les premiers facteurs de clavecins dont le nom soit parvenu jusqu'à nous; que ces instruments avaient acquis alors un grand développement; qu'ils étaient montés de deux cordes pour chaque son, dont la qualité, j'imagine, pour être plus forte, n'étaient ni moins aigre, ni moins sèche, ni meilleure; que l'on construisait des clavecins à un, deux et même trois claviers, avec l'adjonction de différents jeux imitant divers instruments; mais tous ces efforts de la mécanique, très remarquables d'ailleurs, ont dû céder la place *au piano,* devenu d'un usage universel, et ne fournissent aucun éclaircissement touchant les deux questions que je viens de soulever à propos des demi-tons et du *si,* et de la nature des cordes.

Ces diverses inventions n'avancèrent que tardivement les progrès de l'art musical, et son application à quelque autre objet que les offices de l'Eglise. On en a la preuve manifeste par les renseignements que j'ai consignés dans le chapitre précédent sur l'origine de nos théâtres, sur son époque, où l'on doit se rappeler avoir vu

la description des premières tentatives des *clercs de la Basoche* et celles des *confrères de la Passion*, qui représentaient des *mystères*, espèces de farces dramatiques, mêlées sans ordre comme sans goût de sacré et de profane, et que très certainement on ne pouvait considérer que comme des sortes d'intermèdes, de scènes, d'*entremets* que l'on offrait parfois aux rois, aux princes, dans le genre de celui qui fut donné pendant le banquet qui eut lieu pour les noces du duc Charles de Bourgogne, dit le Téméraire, avec Marguerite d'Yorck, en 1468, et l'on remarquera que ceci se passait dans la seconde moitié du quinzième siècle : qu'était-ce donc avant que ce pauvre théâtre!... On vit d'abord entrer une baleine de soixante pieds de long ; de cette baleine, conduite par deux géants, on vit sortir un tambourin, puis douze chevaliers qui chantèrent, se battirent, dansèrent ensuite et rentrèrent dans la baleine sur l'ordre des géants qui la remmenèrent comme elle était venue. Ceci se passait dans la salle de la table de marbre, mais sans autre appareil théâtral ; les décorations dont on se servait pour la représentation des mystères étaient d'ailleurs très simples ; le théâtre, ou du moins ce qui en tenait lieu, était divisé en plusieurs échafauds placés au-dessus l'un de l'autre. Le plus élevé, celui du fond, était le paradis ; le second, celui de dessous, représentait la terre ; un troisième, situé plus bas, figurait le palais d'Hérode, la maison de Pilate, etc. Sur le devant, l'enfer était indiqué par une vaste gueule de dragon par laquelle sortaient et rentraient les diables. Il n'y avait ni rideau d'avant-scène, ni coulisses ; on voyait de chaque côté quelques gradins sur lesquels s'asseyaient les acteurs qui n'étaient point en action, de sorte qu'ils étaient toujours tous sous les yeux du public, ce qui devait singulièrement nuire à toute sorte d'illusion. Sur ce même théâtre on pratiquait une niche fermée par des rideaux, où l'on faisait voir ce qui était supposé devoir se passer dans l'intérieur d'une maison. Ce n'est qu'au commencement de ce siècle, vers la fin du règne de Philippe-le-Bel, en 1313, que l'on essaya de construire de véritables théâtres et d'y représenter des pièces féeries mêlées de musique ; cependant nous avons vu, par ce que j'ai rapporté, que le mauvais goût du bon vieux temps avait en

France d'anciennes et profondes racines, puisqu'au milieu du quinzième siècle on revenait encore à ces productions informes et bizarres des premiers temps de notre théâtre. C'est donc à cette époque, déjà si loin de nous, au commencement du quatorzième siècle, que l'on peut fixer la naissance de l'art dramatique français et de la musique propre à lui être adaptée; mais cette musique informe devait languir longtemps encore dans les entraves de ses premiers langes. La musique d'église fit de bien plus notables progrès; dès le début de ce siècle, et même avant, comme je l'ai fait remarquer, et pour cause; on composait de la musique harmonique à plusieurs voix simultanées. Chaque fois que l'une de ces voix exécutait une certaine série de phrases, tandis que les autres se taisaient ou ne faisaient entendre que quelques notes d'accompagnement, cela s'appelait *réciter*, c'est-à-dire chanter seul, exécuter un *solo:* ce mot s'est conservé dans la langue musicale, et tout ce qui est produit par une seule voix ou un seul instrument se nomme *récit* ou *solo*. De Philippe-le-Bel à *Philippe d'Orléans régent,* la distance paraîtra grande; mais la révolution qui s'opéra dans la musique ne le fut pas moins. Le régent aimait tous les arts et les protégeait, ainsi que les sciences: son maître de mathématiques était *M. Sauveur,* de l'Académie des Sciences. De plus, le régent était, comme je l'ai déjà dit, très bon musicien, et composa avec *Gervais* la musique de l'opéra d'*Hypermnestre,* puis d'un autre dont le titre était *Penthée*, et d'une *pastorale,* qui furent représentés au théâtre du Palais-Royal. Assez de justes reproches ont attaqué sa vie et flétri son époque, ne lui enlevons pas du moins le titre mérité de protecteur des arts.

La musique, dès le commencement de ce siècle, fut l'objet des méditations d'un grand nombre d'écrivains, dans les pays même les plus éloignés; on conserve dans la bibliothèque de Leyde un ouvrage écrit par un arabe nommé *Amed-Nuwairi,* mort en 1332, en exercice des fonctions de juge au Caire. D'après cet ouvrage, il paraît, dit-on, que la musique a été portée en Arabie par les Persans; mais il ne dit pas de qui ils l'avaient apprise, ni ce qu'elle était alors. Cet ouvrage prouve du moins que, de temps immémorial

et sur toutes les parties du globe, on s'est occupé de la musique, longtemps avant qu'elle fut devenue tout à la fois un art et une science, et je partage entièrement cette opinion.

Les plus anciennes musiques écrites, mais qui ne sauraient cependant remonter au-delà de l'époque où l'ont eut des caractères pour les notes, sont écrites en notes carrées, en rondes, en blanches, et se nommait de la musique du *gros fa.* La raison de cette singulière dénomination n'est pas connue, ou du moins elle n'est pas venue jusqu'à moi : notre ignorance est grande, il faut l'avouer, sur beaucoup de points de cette nature. De ce *récit,* dont j'ai parlé tout à l'heure, récit mesuré, rhythmé, suivant un mouvement déterminé au commencement d'un morceau, naquit, plus tard, un autre genre de *récit,* appelé de nos jours *récitatif.* La construction de ce dernier diffère du premier en ce que la note ne sert qu'à guider l'intonation du chanteur, et ne lui impose d'autre mesure que celle qu'il doit tirer de l'accent propre des paroles, d'autre valeurs que celles des syllabes placées sous les notes. Ce langage noté, musical, n'admet pas plus de répétitions des paroles que le langage parlé, le langage châtié ne les supporterait ; il marche tantôt seul, tantôt accompagné, mais toujours rapide, abondant, libre, chaleureux, et les accompagnements lui sont encore plus complétement subordonnés dans ce genre que dans les morceaux mesurés. Le poète doit se servir du *récitatif,* qui est de la véritable musique à la manière grecque, pour expliquer ses plus nobles pensées, exprimer ses plus beaux vers, placer ses situations les plus attachantes, les plus dramatiques comme les plus élevées : il doit, en ceci, être secondé par cette habileté, cette noblesse de sentiments qui élèvent le compositeur à la hauteur de la pensée, fille du génie, par laquelle le sujet a été fécondé. Il doit, en outre, s'appliquer à ne point étouffer les voix par des accompagnements surabondants, plus capables de les couvrir que de les seconder, et qui ne servent, lorsqu'ils sont mal conçus, ou mal appliqués, qu'à détourner l'attention de l'auditeur du but principal qui devait l'absorber tout entière. Le chanteur ne doit point être gêné dans ses développements par une mesure régulière, rigoureuse, antipathique

au récitatif, que les chanteuses et chanteurs respectent fort peu, au surplus, ce qui fait d'un opéra entier souvent un récitatif perpétuel: ce qui est, sans aucun doute, le plus insupportable résultat d'une longue soirée musicale. Le récitatif a cet immense avantage de n'être point tronqué, dénaturé par des répétitions oiseuses de phrases, de membres de phrases, de mots qui font de la poésie, dans les morceaux mesurés, une prose incohérente, hachée, et souvent inintelligible: moins il y a de vers dans un morceau de cette dernière espèce et plus cet inconvénient est à redouter. Par un grand bonheur pour notre scène lyrique, l'intolérable bavardage italien appelé *récitatif simple,* accompagné jadis par le clavecin, maintenant par le piano, un vioncelle et une contrebasse, n'a pu s'acclimater sur nos théâtres: il en faut rendre grâce au ciel. Il y est utilement remplacé par le *récitatif obligé,* ou *orchestré,* le plus difficile à bien sentir et à bien écrire, comme aussi le meilleur de tous: ajoutons qu'il est aussi le plus difficile à bien dire. Lorsqu'il est composé avec talent, il sert le poète et le chanteur à la fois; il ne fait qu'ajouter à la force ou à la grâce, et en général à l'accent de la parole confiée à la voix de l'acteur. Les *ritournelles* sont des passages symphoniques destinés à donner tout à la fois une impulsion plus énergique à l'action dramatique, et à procurer quelques instants de repos aux voix. Mais ces *ritournelles,* dont le but est l'imitation, l'analogie, le plus grand développement possible donné au sentiment, ne doivent jamais être écrites que sous l'inspiration exacte et rigoureuse du sens des paroles, des affections qu'elles expriment et de l'opportunité qui les gouverne. Dans le genre des *madrigaux,* par exemple « dont le style en général est tendre, amoureux, enclin « à la compassion et à toutes les passions douces », des accompagnements dans le rhythme militaire, des *instruments bruyants,* dont on fait aujourd'hui un si déplorable et si assourdissant abus, seraient un monstrueux contresens. Mais il me reste encore quelques mots à dire sur le quatorzième siècle, et je vais me presser de m'acquiter de ce devoir. Je ne reviendrai pas sur la discussion relative aux figures de notes et à la mesure; ce que j'ai rapporté sur

ces deux importantes questions, résolues, à mon sens, par le seul nom de *Francus,* renferment entre lui et *Jean de Muris* un débat dont le lecteur sera juge. De même que les Grecs n'eurent que des *sons* pour mélodie, l'*unisson* et l'*octave* pour harmonie, nous n'avons eu que des commencements timides, restreints, obscurs, difficiles à apprécier, et par conséqüent à juger. Les systèmes des anciens, car ils en eurent deux, comme je l'ai dit au début de cet ouvrage, ces systèmes, dis-je, étaient fort compliqués, abstraits, fort inintelligibles pour notre raison qui est très peu grecque, et singulièrement antipathiques pour nos oreilles qui le sont encore moins. Notre système musical à commencé comme celui des Grecs à fini; l'obscurité, l'incertitude, le désordre, le mutisme président à sa naissance; j'ai tenté d'y porter la lumière, et sur beaucoup de points mes patients et persévérants efforts sont demeurés sans succès. Ce n'est que lorsque les premières figures de notes et la mesure eurent été inventées et adoptées que l'on parvint à pouvoir régulariser une espèce de théorie musicale dont les dispositions commençassent à être rationnelles, intelligibles, saisissables et transmissibles.

Guillaume de *Machault,* cette comète musicale du quatorzième siècle, se servit de ces figures comme on les avait employées avant lui aux douzième et treizième siècles; quelques modifications survenues par suite des temps dans le nombre, la forme, la couleur, la valeur de ces figures, n'attaquent point leur origine réelle et ne détruit point la source d'où elles sont parties. Lorsque l'on eut adopté l'usage de séparer toutes les mesures les unes des autres par *des barres,* on abandonna les premières valeurs inventées, ainsi que les silences qui les représentaient, et l'on ne conserva que la maxime ▭, la ronde, ou semi-brève *o*, et la minime, ou blanche *o*, que l'on subdivisa ensuite de manière a répondre aux nouveaux besoins que les développements de l'art rendaient nécessaires. Ces subdivisions nous donnèrent en résultat les *sept valeurs de notes* que nous possédons actuellement, et qui peuvent se combiner de manière à se prêter à toutes les variétés de rhythme, de dessins, et à satisfaire à tous les vœux du génie, comme aux exi-

gences de la plume. Néanmoins, les vieilles formules subsistèrent encore longtemps; une suite de notes ascendantes par degrés conjoints s'appelait encore, à une époque assez peu éloignée de nous, une *déduction*, comme dans le plain-chant, et une suite de sons en descendant, également par degrés conjoints, se nommait une *réduction*. Mais ces antiques entraves léguées par l'habitude, la routine, le défaut de lumières, confinées sur les bancs poudreux des écoles, n'arrêtèrent pas le génie de *G. de Machault*, de *Josquin-Deprez*, de *Hockenheim*, de *Bromel*, de *Palestrina*, de *Pergolèze*, de *Haydn*, de *Mozard*, dont l'imagination active, féconde, indépendante secoua la règle de l'école et planta la lumière pour règle en invitant les générations à la suivre.

Par tout ce qui a été dit jusqu'à ce moment, on se convaincra facilement que nous touchons à l'instant heureux où nous franchirons enfin ce temps de ténèbres, de doutes, de conjectures hasardeuses, de jugements téméraires, qui produisent dans l'histoire de l'art musical une lacune irrémédiable, que je n'ai pu réussir à combler plus utilement que je ne l'ai fait. Je vais profiter de cette espèce de temps d'arrêt pour rappeler aussi logiquement que possible, et dans un ordre à peu près chronologique, le nombre et l'enchaînement successif des *époques* où d'importantes révolutions ont été opérées par l'ascendant irrésistible de quelque génie inventeur, ou de quelque grand événement, et lui ont apporté d'heureux développements. Fixant mon point de départ sur les plus anciens renseignements connus, je commence par :

1° Les *Uriens*, ou *Celtes pyrénéens*, ou *Gaulois* antiques, source de toutes sociétés sur la terre, de toutes langues, de toutes sciences, etc.

2° Les *Phœniciens*.

3° Les *Egyptiens*.

4° Les *Juifs*.

5° *Mercure*, ou *Hermès*, inventeur de la lyre, et d'origine *urienne* ou *celtique*.

6° *Cadmus*, venu dans la Béotie (en Grèce) où il fonda Thèbes, l'an 1519 avant J.-C. Il apporta aux Grecs la musique et l'écriture phœnicienne.

7° *Apollon*, dieu des arts, chef suprême des neuf muses, filles de Jupiter et de Mnemosyne.

8° *Orphée*, né en Thrace un siècle avant le siége de Troie, fils d'Apollon et de Calliope, ou Polymnie; il fut le premier, je crois, qui eut la pensée de chanter en s'accompagnant sur la lyre.

9° *Linus*, inventeur de la poésie et des chansons.

10° *Hésiode*, né au pied du mont Hélicon, dans un village nommé Ascra; il fut l'auteur de la *Théogonie*, ou histoire des dieux, et de plusieurs autres poèmes, entre autres, *les Travaux, les Journées*, et *le Bouclier d'Hercule*.

11° *Homère*, né, à ce que l'on croit, 884 ans avant J.-C. environ trois cents ans après le siége de Troie; mais on ignore quel est le lieu de sa naissance ainsi que celui de sa mort, bien que son tombeau soit sur la grotte du mont Pausilippe, à Naples.

12° *Pythagore*, né dans l'île de Samos, au sixième siècle avant J.-C. Ce philosophe visita l'Egypte, la Phœnicie, l'Asie mineure, la Chine, la Perse, l'Inde, les Hébreux, et les druides des Gaules.

13° *Aristoxène*, né à Tarente, 324 ans avant J.-C. Aristoxène fut l'auteur des *Eléments harmoniques*, c'est-à-dire du second système musical grec, celui qui suivit immédiatement celui de Pythagore.

14° *Saint Ambroise*, archevêque de Milan, mort l'an 397 de J.-C. C'est lui qui commença le précieux recueil des chants antiques, et eut la pensée d'y appliquer des paroles latines pour les faire servir aux cérémonies de l'Eglise chrétienne naissante, dans le but de donner plus d'attrait et d'éclat aux pompes de ce culte encore si nouveau.

15° *Saint Gregoire*, pape, né à Rome dans le sixième siècle de l'ère chrétienne. Ce pontife recueillit les travaux de son prédécesseur saint Ambroise, rassembla toutes les prières de l'Eglise chrétienne, tous les hymnes, cantiques, psaumes à son usage, qui pouvaient exister alors, leur donna une constitution nouvelle, mieux raisonnée, et composa de tous ces éléments son *Antiphonaire*, si célèbre encore aujourd'hui.

16° *Clovis*, conquérant des Gaules, vainqueur des Romains et des Allemands, épousa une chrétienne, se fit chrétien et reçut le baptême et l'onction royale au bruit d'une musique, qu'il retint dès lors auprès

de lui; à cette époque remonte l'origine de la chapelle musicale des rois de France, abolie en 1830.

17° *Pépin-le-Bref*, père de Charlemagne; c'est sous ce règne qu'apparut en France le premier orgue qui ait été connu en Europe. Il fut envoyé à Pépin par l'empereur d'Orient Constantin Copronyme.

18° *Charlemagne*, empereur d'Occident, fondateur des premières écoles de chant, de musique qui aient existé, sous la direction d'*Alcuin* et de *Rotlan*, de l'université de Paris et de la première Académie.

19° *Hucbaldus* inventa, probablement au neuvième siècle, le contrepoint appelé alors *déchant*; il est le premier qui parle de musique harmonique, ou du moins à plusieurs parties, et il existe de lui une espèce de *portée* composée de quinze lignes horizontales de gauche à droite, nommée *organum* (1); ces lignes se comptaient de bas en haut, les interlignes seuls servaient; chaque interligne avait en tête une lettre majuscule désignant le nom et l'intonation de la note posée

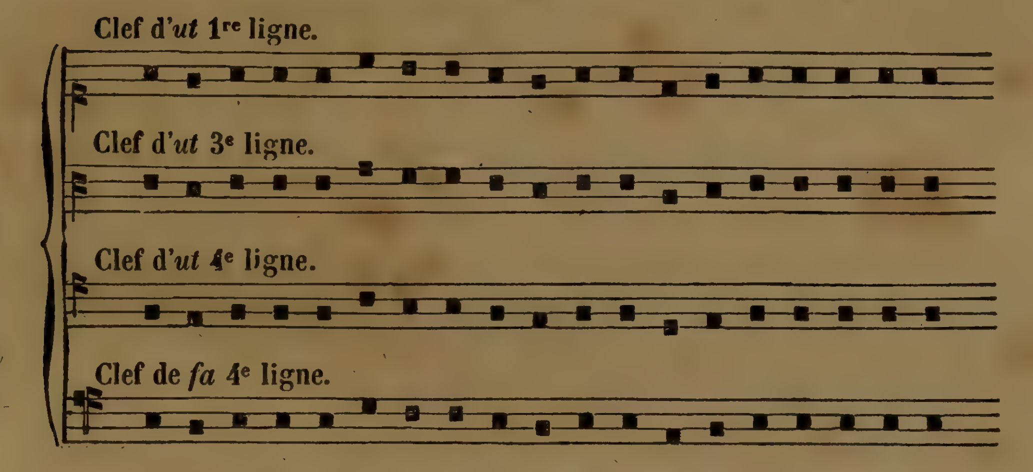
---

(1) *Organum* inventé par *Hucbaldus*, né dans le neuvième siècle, mort le 25 juin 930, dans le dixième siècle, âgé de 90 ans.

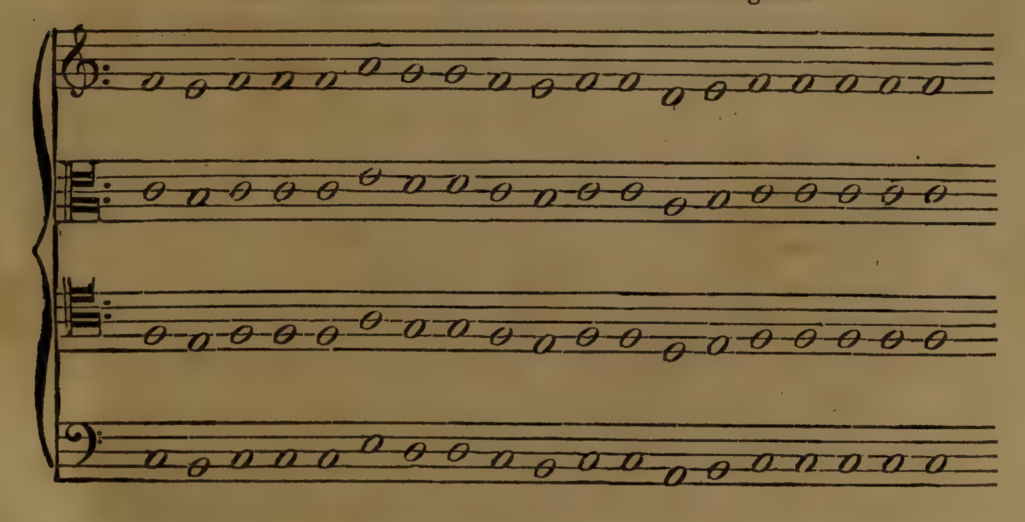
	Do
g	mini
f	Sit ria in cula bitur Domi-nus.
e	glo Do sæ ta
d	mini læ
c	Sit ria in cula bitur Domi-nus.
b	glo sæ ta
a	Do læ
G	mini
F	Sit ria in cula bitur Domi-nus.
E	glo Do sæ ta
D	mini læ
C	Sit ria in cula bitur Domi-nus.
B	glo sæ ta
A	læ

dans cet intervalle. La première lettre était A, suivi verticalement en montant, des lettres B, C, D, E, F, G, indiquant, selon le système de saint Grégoire, les sept notes de la première gamme du grave au médium, laquelle était suivie des lettres ordinaires a, b, c, d, e, f, g, qui exprimaient les noms des notes de la seconde gamme du médium à l'aigu.

Traduction de cet *Organum* en notes de *Francus*:



Autre traduction du même morceau en notes vulgaires:



J'ai déjà parlé de cette espèce d'harmonie dont je laisse le jugement aux oreilles musicales.

20° *Francus*, reputé inventeur de la mesure, en musique, et des quatre premières figures de notes que l'on connaisse, jouissait déjà d'une grande célébrité en 1066, et vivait encore en 1083.

21° *Guido d'Arezzo*, né vers 995, régularisa la théorie de la musique, inventa le B mol, le B dur, les points sur la portée, dont l'*Organum* de *Hucbaldus* avait dû lui fournir l'idée, le *solfége*, le clavecin, l'épinette, etc.

22° *Guillaume de Machault*, né en Champagne vers 1284, fut au service de la femme de Philippe-le-Bel, roi de France; il a laissé une messe à quatre parties qui prouve que, de son temps, le contrepoint harmonique, les dissonances et les notes, étaient connus.

23° *Jean de Muris*, né à la fin du treizième siècle en Normandie, a écrit sur la musique, signalé le premier le *contrepoint*, et donné d'excellents préceptes en harmonie.

24° *Palestrina*, né en 1529, fut le fondateur de l'école romaine, comme *Bromel* l'avait été de l'école française en 1500.

25° *Lemaire*, ou *Metru*, maître de chant à Paris, inventeur de la note *si* en 1666 ou 1676.

26° *Monteverde*, né à Crémone en 1570, fut le chef de l'école lombarde et l'inventeur des dissonances de septième dominante, septième de sensible, neuvième et quinte diminuée.

27° *Benedetto Marcello*, né en 1686, est regardé comme le fondateur de l'école vénitienne.

28° *Viadana*, de Lodi, né au commencement de dix-septième siècle, est l'inventeur de la basse chiffrée et de la basse continue.

29° *Durante*, né à Naples en 1693, est le chef de l'école napolitaine, et le régulateur de la *tonalité* musicale.

30° *Cambert, l'abbé Perrin* et le marquis de Sourdeac fondèrent l'opéra français en 1669.

31° *Lulli*, né à Florence en 1633, devint directeur de l'Opéra en 1672.

32° *Rameau*, *Gluck*, *Méhul*, *Haydn*, *Mozard*, etc., etc., furent ses successeurs.

Voici, je crois, l'échelle graduelle des grands mouvements survenus dans la constitution de l'art musical, depuis les temps les plus

anciennement connus jusqu'à nos jours; il existe entre ces diverses époques de vastes espaces de temps qui furent richement dotés de noms, de mérites justement estimés à plus d'un titre, et je me ferai un devoir de les signaler au fur et à mesure que les siècles se dérouleront sous nos yeux, quelle que soit leur position et les services directs ou indirects qu'ils ont pu rendre à l'art musical. Pour prouver ma sincérité à cet égard, je citerai un musicien allemand qui vivait en 1470, dont je n'ai pu découvrir le nom, le lieu de naissance nï l'époque de sa mort, et auquel on attribue l'invention des pédales ajoutées aux orgues. Je n'ai pas voulu me dispenser de citer, bien que sur de si faibles renseignements, un homme auquel on doit une si remarquable amélioration apportée à l'un des plus beaux instruments qui aient jamais existé.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

CHAPITRE II. — DES ORIGINES GRECQUES.

CHAPITRE X. — SIXIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

CHAPITRE XI. — SEPTIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

— *Papesse Jeanne*, *id.* — *Excommunication* de l'empereur *Photius, id.* — Séparation des Eglises grecque et latine, *id.* — *Charles-le-Chauve*, *id.* — Droits imprescriptibles des gouvernements, p. 177. — *Jean VIII*, *Charles-le-Gros*, *id.* — *Etienne VI* ou *VII*, p. 178. — *Tibur* ou *Tivoli*, *id.* — Immenses donations faites aux prêtres par *Pépin* et par *Charlemagne*, *id.* — Vingt-et-un papes, quatre anti-papes, dans ce siècle, *id.* — Décrets, mariages, testaments des rois, cassés : décisions des papes : jamais : Pourquoi? *id.* — *Pépin*, puissance des papes, *id.*—*Abbesses* de couvents de *moines*, *id.* — *Charlemagne*, p. 179. — *Capitulaires*, *id.* — Première académie, *id.* — *David*, *id.* — L'*Université*, *id.* — Association de musiciens, à l'imitation des anciens Bardes, nommée *trouvères*, *romanciers*, *id.* — *Chantères*, *ménestrels*, *jongleurs* , *ménétriers*, *instrumentistes*, *id.* — *Viole* était peut-être l'ancien *rebec*, p. 180. — Antiquités de *Franchet*, *id.* — La langue latine substituée à la langue celtique, *id.* — Langue *romane*, *id.* — *Epithalames*, *id.* — *Chansons*, *lais*, *virlets*, *sonnets*, *ballades*, *louanges à Dieu*, *id.* — *Maître Eustache*, *id.* — *Romance*, *id.* — *Lambert de Court*, etc., *id.* — *Olivier Busselin*, p. 181. — *Baïf* et *Ronsard*, *id.* — *Anacréon*, *id.* — *Haroun-al Raschild*, *id.*—*Charlemagne* eut cinq femmes légitimes , *id.*— Ses deux mémoires contre les abus, *id.*—Querelle jugée à Rome par l'empereur, *id.* — *Théodore* et *Benoît*, p. 182. — *Agobardus*, *id.* — *Eudes*, savant musicien, *id.* — *Charles II*, dit le Chauve, bon musicien, *id.* — Le comte de *Baudry*, *id.* — Le prêtre vénitien *Georges*, *id.* — *Vantufle*, *id.* — *Georgius*, *id.* — *Grimbaldus*, p. 183. — *Alfred-le-Grand*, *id.* — Chaire de professeur de musique à Oxford, fondée par lui, *id.* — *Dunstan*, *id.* — *Walter Odington*, *id.* — *Henri V*, *id.* — La plus ancienne chanson anglaise, *id.* — Bataille d'*Azincourt*, *id.* — *Jean Dunstable* et *Jean Hamboïs*, *id.* — Grade de *docteur*, *id.* — Condition du doctorat, *id.* — *Edouard IV*, p. 184. — *Maréchal des Ménétriers*, *id.* — Chapelle royale en Angleterre, *id.* — *Henri VIII*, bon musicien, *id.* — Messes de sa composition, *id.* — L'archevêque *Cramner*, *id.* — Transformation logique et nationale, *id.* — Envahissements du chant ultramontain, *id.* — *Hændel*, *id.* — Vénération pour sa mémoire, *id.* — Concerts *monstres* en Angleterre, *id.* — Le *chant italien*, la flûte, le piano, la danse, p. 185. — Artistes musiciens anglais, *id.* — *Chilpéric Ier*, roi de France, poète et musicien, *id.* — Quatre lettres ajoutées par lui à l'alphabet, *id.* — *Pithon*, auteur ancien, *id.* — *Ménestrel*, *id.*—La *cape* ou le *casque* de *saint Martin de Tours*, *capelle*, *capelain*, *chapelle*, *chapelain*, *chape*, p. 186.—*Grand-aumônier*, *id* —Ecole de musique dans le palais de Charlemagne, *id.* - *Saint Grégoire* fit brûler les livres de *saint Ambroise*, *id.* — Les familles, ou réunions de musiciens, *id.* — L première, celle des *trouvères*, etc., *troubadours*, à l'imitation des anciens

CHAPITRE XIV. — DIXIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

CHAPITRE XV.—ONZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

CHAPITRE XVII. — TREIZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

CHAPITRE XVIII.—QUATORZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU TOME PREMIER

LISTE

DES OUVRAGES QUE J'AI CONSULTÉS

LORSQUE J'AI COMPOSÉ CETTE HISTOIRE.

L'Histoire de Paris, *Dulaure* (10 vol.).
L'Histoire de la Musique, *Bonnet* (3 vol.).
Rollin.
J.-J. Rousseau.
Millin (3 vol.),
L'Histoire de France, abbé *Millot* (3 vol.).
Commentaires de César. (2 vol.)
Biographie Universelle 1834 (6 vol.).
La Mythologie (2 vol.).
L'Origine des Sociétés (1 vol.).
Le Dictionnaire des Musiciens, Bruxelles (1 vol.).
Le Dictionnaire de Musique, *Choron* (2 vol.).
L'Almanach des Théâtres, depuis sa fondation en 1751.
L'Histoire des guerres d'Italie, *Francesco Guicciardini* de Florence (1 vol.).
La Science pratique du Chant de l'Eglise, 1780 (1 vol.).
L'Art et les Principes philosophiques du Chant, *Blanchet* (1 vol.).
L'histoire de Chine, *Pauthier* (1 vol.).
L'Histoire de la Grèce et de l'Italie, *Artaud* (2 vol.).
Le Magasin Pittoresque.
L'Encyclopédie nouvelle.
La Génération harmonique, *Rameau* (1 vol.).

La Description des Pays-Bas (que j'ai traduite de l'italien en français), *Luigi Guicciardini* de Florence, neveu du précédent (1 vol.).

La Revue Musicale, *Fétis.*

L'Almanach de Belgique, 1834 (1 vol.).

L'Histoire d'Egypte, *Champolion* (1 vol.).

La Bibliothèque populaire. 1838, 1839 (20 vol.).

L'Histoire ecclésiastique, abbé *de Fleury.*

L'Histoire des Gaulois, *Amédée Thierry* (3 vol.).

L'Art considéré comme le symbole de l'état social, *Louis Dussieux* (1 vol.)

Les Mémoires sur la musique, *Grétry* (2 vol.).

Le Dictionnaire étymologique, *Noël et Carpentier* (2 volumes.).

L'Histoire de la Musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à nos jours (1726). A Amsterdam, chez Charles La Cène (2 vol.).

L'Exposition de la pratique de la musique, *De Lagarde,* d'après Rameau, Béthisy, Dalembert, Rousseau et de Blainville (manuscrit de 1785.)

L'Abrégé chronologique de l'Histoire de France, président *Hénault.*

Le Dictionnaire Philosophique, *Voltaire.*

Instructions du comité historique des arts et Monuments.

Organum, par *Hucbaldus*, neuvième siècle, *sanctus,* chansons, douzième et treizième siècle; messe, fragment par *Guillaume de Machault,* quatorzième siècle, etc.

de chant, *id.* — *Gossec*, *id.* — *L'école de déclamation*, p. 299. — *Molé*, *Fleury*, *Dugazon*, *id.* — *Talma*, *id.*—*Académies*, *id.*—*L'Institut*, *id.*— Concerts divers, *id.*—La société dite des *Concerts*, *Académies de jeu*, *id.*— Quatrain célèbre, *id.* — L'Odéon, 1913 places ; la salle du Palais-Royal, 3,000 places, *id.* — Eclairée par des *quinquets*, en 1784, *id.* — L'Odéon brûlé, *id.* — Famille ruinée, p. 300. — Les *Variétés amusantes*, *id.* — *Talma*, *etc.*, *id.* — *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*, *id.* —Véritable *miracle*, *id.* — La demoiselle *Montansier*, *id.* — Les *Variétés amusantes*, *id.* — *Thalie à la nouvelle salle*, p. 301. — Les *Deux Billets*, *id.*— Autre salle, rue Feydean, *id.* — Salle Favart, *id.* — Esquisse historique de nos théâtres, *id.* — Considérations sur la révolution de 1789, *id.*

CHAPITRE XVIII.—QUATORZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

De *Boniface VIII* (successeur de *Célestin V*), mort en 1303, à *Boniface IX*, mort l'an 1404, il y eut onze papes, p. 303. — *Clément V* fixa la résidence des papes à Avignon ; pourquoi? p. 303. — Il consacra les droits d'*annates*, *id.* — Le cardinal *Jacques d'Euse*, p. 304. — *Pierre de Corbierre*, anti-pape, *id.* — *Clément VI* acheta de *Jeanne*, reine de Naples, le comtat d'Avignon, *id.* — *Grégoire XI* rétablit à Rome le séjour des papes, p. 305. — Il avait été cardinal avant l'âge de dix-huit ans, *id.* — Dernier pape élu sous l'influence de la France, *id.*— *Philippe IV*, dit *le Bel*, soixantième roi de France en 1285, mort en 1314, p. 306. — Naissance démontrée du théâtre en France pendant ce règne, *id.* — *Mystères*, *id.* — Successeurs de Philippe IV, *Louis X*, *le Hutin*, *Philippe V*, dit *le Long*, *Charles IV*, dit aussi *le bel*, *id.* — *Philippe VI*, dit *de Valois*, *Jean*, *Charles V*, dit *le Sage*, *Charles VI*, mort en 1422: *Louis-le-Gros*, l'oriflamme de St.-Denis. — Dernière apparition à la bataille d'Azincourt, perdue par *Charles VI*, *id.* — Obscurité profonde sur l'histoire de la musique depuis le commencement du treizième siècle jusqu'à la fin du quinzième, *id.* — *Saint Ambroise*, *saint Grégoire*, *Hucbaldus*, p. 307. — *Francus*, *id.* — *Guido d'Arezzo*, *id.*— Premiers *hymnes* en latin, *id.*— Mélodies de *Hilaire*, *id.* — *Saint Ignace*, *id.* — Intérêt que prenait le clergé à la propagation du chant, *id.* — De l'*hymne* et du *cantique*, *id.* — *Jean Gerson*, *id.* — *Sanctus* à trois parties, treizième siècle, p. 308. — *Guillaume de Machault*, *id.* — *M. Perne*, *id.* — *Robert Handelo*, *Jean de Muris*, p. 309. — *Jacoponus*, *id.* — *Palestrina*, *Pergolèse*, *Haydn*, *id.* — *Guillaume Dufay*, *id.* — *Francesco*, organiste aveugle, *id.* — *Signe*, p. 310. — Notes au onzième siècle, *id.* — Diverses figures de notes, p. 311. — *Pieds ryhthmiques*, *id.*— *Jean Tinctor*, *id.* — *Gafforio*, *id.* — Nouvelles figures de notes, p. 312. — Silences , nos

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU TOME PREMIER

LISTE

DES OUVRAGES QUE J'AI CONSULTÉS

LORSQUE J'AI COMPOSÉ CETTE HISTOIRE.

L'Histoire de Paris, *Dulaure* (10 vol.).
L'Histoire de la Musique, *Bonnet* (3 vol.).
Rollin.
J.-J. Rousseau.
Millin (3 vol.).
L'Histoire de France, abbé *Millot* (3 vol.).
Commentaires de César. (2 vol.)
Biographie Universelle 1834 (6 vol.).
La Mythologie (2 vol.).
L'Origine des Sociétés (1 vol.).
Le Dictionnaire des Musiciens, Bruxelles (1 vol.).
Le Dictionnaire de Musique, *Choron* (2 vol.).
L'Almanach des Théâtres, depuis sa fondation en 1751.
L'Histoire des guerres d'Italie, *Francesco Guicciardini* de Florence (1 vol.).
La Science pratique du Chant de l'Eglise, 1780 (1 vol.).
L'Art et les Principes philosophiques du Chant, *Blanchet* (1 vol.).
L'histoire de Chine, *Pauthier* (1 vol.).
L'Histoire de la Grèce et de l'Italie, *Artaud* (2 vol.).
Le Magasin Pittoresque.
L'Encyclopédie nouvelle.
La Génération harmonique, *Rameau* (1 vol.).

La Description des Pays-Bas (que j'ai traduite de l'italien en français), *Luigi Guicciardini* de Florence, neveu du précédent (1 vol.).

La Revue Musicale, *Fétis.*

L'Almanach de Belgique, 1834 (1 vol.).

L'Histoire d'Egypte, *Champolion* (1 vol.).

La Bibliothèque populaire. 1838, 1839 (20 vol.).

L'Histoire ecclésiastique, abbé *de Fleury.*

L'Histoire des Gaulois, *Amédée Thierry* (3 vol.).

L'Art considéré comme le symbole de l'état social, *Louis Dussieux* (1 vol.)

Les Mémoires sur la musique, *Grétry* (2 vol.).

Le Dictionnaire étymologique, *Noël et Carpentier* (2 volumes.).

L'Histoire de la Musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à nos jours (1726). A Amsterdam, chez Charles La Cène (2 vol.).

L'Exposition de la pratique de la musique, *De Lagarde,* d'après Rameau, Béthisy, Dalembert, Rousseau et de Blainville (manuscrit de 1785.)

L'Abrégé chronologique de l'Histoire de France, président *Hénault.*

Le Dictionnaire Philosophique, *Voltaire.*

Instructions du comité historique des arts et Monuments.

Organum, par *Hucbaldus,* neuvième siècle, *sanctus,* chansons, douzième et treizième siècle; messe, fragment par *Guillaume de Machault,* quatorzième siècle, etc.

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE MODERNE

DEPUIS LE PREMIER SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

JUSQU'A NOS JOURS.

Musique imprimée

PAR LES PROCÉDÉS DE TANTENSTEIN ET CORDEL,

90, rue de la Harpe.

Imprim. d'Edouard Bautruche, 90, r. de la Harpe.

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE MODERNE

Depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours,

PAR

AUGUSTE L. BLONDEAU,

ANCIEN PENSIONNAIRE DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, MEMBRE DE L'ACADÉMIE DES PHILHARMONIQUES DE BOLOGNE, ETC., ETC.

DEDIÉE

A SA MAJESTÉ LÉOPOLD Ier, ROI DES BELGES.

Ce que je sais le mieux, c'est que je ne sais rien.
MICHEL MONTAIGNE.

Le bon sens, la logique et la conscience musicale sont dans l'oreille, quand elle est le chemin du cœur.

TOME II.

(ŒUVRE 60.)

PARIS.

CHEZ TANTENSTEIN ET CORDEL,

90, RUE DE LA HARPE.

1847.

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE MODERNE

DEPUIS LE PREMIER SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

JUSQU'A NOS JOURS.

QUELQUES MOTS ENCORE.

La musique est tout à la fois un art et une science: on ne pourrait le nier; beaucoup de personnes cependant ignorent cette vérité. Parmi ceux qui l'ont entendue retentir dans le monde, le plus grand nombre y croit à peine; la musique ne jouit auprès de ces sceptiques que d'une considération fort équivoque: on veut avoir de la musique, il en faut pour meubler un salon, mais c'est moins pour la musique elle-même et par amour pour l'art que pour couper une soirée et occuper une heure de quelque chose de différent, ainsi que l'on badine avec les hors-d'œuvre en attendant que l'on serve

le festin. Ce n'est donc pour ces personnes qu'un passe-temps agréable, un amusement sans conséquence, que l'on n'est point tenu d'écouter, que l'on estime tout juste autant qu'on le comprend et qu'on l'apprécie; qui n'empêche nullement de songer à ses affaires et de s'occuper de celles des autres, ou de médire de son prochain, présent ou absent, et, si non de sa personne, du moins de sa toilette: j'ai presque fait le croquis d'un salon de Paris. Les artistes qui honorent cet art, le professent, l'enseignent, et osent à peine décliner ce titre par le temps qui court, sont nécessairement enveloppés dans la même espèce de considération. Entreprendre la conversion de cette partie de la société sur la matière qui fait l'objet de cet ouvrage est une tâche aussi hardie que difficile, et, tout en la souhaitant avec ardeur, je ne l'entreprendrai certainement pas: je l'abandonne à ceux qui auront le courage de la tenter et l'espoir que le ciel les assiste et leur accorde chance de succès; mais je crains fort que les âmes endurcies (j'allais dire les oreilles) ne repoussent la lumière, et que l'on ne commence par sourire dédaigneusement à ce nouveau genre de prédication.

Toutefois, j'insiste sur ma première proposition. Cet axiôme d'art est susceptible de nombreux développements, et ne manquerait pas de puissantes raisons à l'appui; j'ai déjà réuni une partie des principales que j'ai exposées dans le premier volume de cet ouvrage: je continuerai cette œuvre en suivant la classification par siècles, qui m'a paru la plus propre, la plus favorable à l'exposé des progrès successifs de cet art créé, comme on a pu s'en convaincre, dans les premiers temps de l'ère actuelle.

La musique est un art en ce qu'elle procède du génie qui conçoit, invente, féconde une pensée; j'ai expliqué dans un précédent ouvrage (*Nouvelle méthode de Chant*, chez Eberard, passage des Panoramas, à Paris) les qualités indispensables que doit posséder un véritable artiste; je dirai donc ici brièvement que la sensibilité, la noblesse des sentiments, le jugement, le goût, sont les premières dont il doit être doté, et sans lesquelles il n'arrivera jamais à de hautes conceptions.

La musique est une science parce qu'elle a sa partie technique, abstraite, arithmétique, régulière et logique, parce qu'elle procède du calcul, de la réflexion, de la raison, de l'ordre méthodique, en même temps que de l'inspiration qui est un don du ciel même. Elle a sa littérature, sa bibliographie, son érudition, ses classiques: son histoire seule nous manquait, en ce qui concerne du moins la musique moderne, c'est ce qui m'a excité à entreprendre ce travail auquel je me suis livré avec ardeur; la première moitié de cette partie si digne d'intérêt et si négligée de l'art est terminée; la seconde la suivra de près et sera bientôt soumise, comme la première, au jugement du public.

Comme art et comme science, dans le déploiement de sa puissance, basée principalement sur la mélopée et la rhythmopée, la musique a un double but à atteindre: celui de toucher, de peindre, d'imiter, mais seulement ce qui est vrai, noble, ou gracieux, gai, ou triste; le second est de plaire, mais sans cesser d'être distinguée, et sans négliger jamais le soin de ne s'adresser qu'à ce qui a de la délicatesse dans l'organisation, et de la sensibilité dans l'âme.

On ne saurait parvenir à ces résultats si désirés par des moyens vulgaires et communs. L'art et la science doivent au génie l'appui constant de leurs diverses ressources; l'étude philosophique, sérieuse, approfondie peut seule initier l'artiste au grand secret de plaire sans se dégrader, d'attendrir sans violence et sans exagération, par l'imitation de la nature dans ce qu'elle a de grandiose et de plus capable d'exciter à la fois notre admiration et notre gratitude.

Ces différentes conditions comprennent identiquement la dignité de l'art comme celle de l'artiste, et ne saurait être convenablement remplies sans un ensemble simultané et laborieux de réflexions, d'études, de connaissances extrinsèques mais relatives, qui ne peuvent s'acquérir que par un travail persévérant, et le temps. Les grands talents ne s'improvisent point; si la science ne prête son

appui tout puissant au génie, ce dernier, sans culture, sans guide comme sans frein, court le double danger de périr dans son germe, ou de s'égarer sur la route glissante et périlleuse de la divagation, ou de la mode et du *fantastisme:* que l'on me passe ce néologisme. La science, ce guide sévère mais sûr, doit donc être sans cesse la compagne vigilante du génie. Les moyens les plus efficaces pour atteindre à la perfection, ou du moins en approcher le plus possible, ont toujours été l'étude des *meilleures théories*, des *meilleurs maîtres* et des *grands modèles.* C'est ici le cas de combattre une opinion émise par le charlatanisme spéculateur, accueillie par la crédulité ignorante, et de déclarer authentiquement qu'il n'est au monde aucune méthode suffisante pour que l'on puisse, avec son seul secours et sans maître, apprendre *seul* un art ou une science quelconque. A la théorie appartient la fixation des principes, des règles, des exceptions, des exemples; au maître appartient la direction dans l'application de ces principes, de ces règles, les mille détails imprévus que suscitent les explications qu'ils exigent, la régularisation de la marche à suivre pour arriver au bien et de celui-ci au mieux.

Une vérité non moins capitale, c'est que l'*unité* est la condition expresse, rigoureusement indispensable, du commencement à la fin, de tout bon enseignement. Cette unité doit exister dans les principes entre le début, le milieu et la conclusion, dans les détails, les signes, les chiffres, les conventions, etc., enfin elle doit être constante en tout point et partout. La haute importance que j'attache à cette précieuse unité m'a suggéré la pensée d'entreprendre un *Cours complet d'Instructions Musicales* en trois parties, qui, s'il n'est pas le meilleur, ce à quoi je n'ai pas la vanité de prétendre, a du moins l'avantage d'être le *seul,* jusqu'à ce jour, qui soit sorti *en entier* de la même source, de la même plume, et où par conséquent se retrouve cette unité si désirable, gage certain de toute bonne méthode. Cet ouvrage, qui se compose d'un *traité* des principes élémentaires, d'un *traité* d'harmonie, et d'un *traité* de composition, de contrepoint, de fugue, etc., a été soumis par M. le Ministre

de l'Intérieur à l'examen de l'Institut royal de France; deux *rapports honorables* faits par cette illustre assemblée, l'un du 4 mars 1837, l'autre du 3 mars 1838, m'ont appris que je n'avais pas entièrement perdu le fruit de mes travaux et de mes efforts; ces rapports, envoyés à M. le Ministre, expriment l'approbation la plus flatteuse accordée par l'Institut à cette laborieuse entreprise. Le désir légitime, naturel, de rendre à l'art musical, aux artistes la dignité qui leur appartient, la considération dont ils devraient jouir, m'a entraîné à quitter la plume de compositeur pour prendre celle d'écrivain; malgré l'application avec laquelle j'ai tenté de me renfermer dans les bornes d'une modération raisonnée, je n'ai pu me défendre quelquefois de signaler avec une involontaire amertume les déplorables aberrations de notre époque, que l'on juge d'autant plus sévèrement qu'on les voit de plus près et qu'on les apprécie mieux. J'ai élevé la voix parce que j'ai *vu* et *entendu*, mais je ne me suis pas chargé de la mission difficile et dangereuse de corriger les erreurs; on rectifie par les secours de l'art les difformités du corps humain, mais on ne parvient pas à redresser les esprits de travers, le faux jugement, le mauvais goût, dont l'orgueil est ordinairement le conseiller intime: on peut espérer de toucher, d'éclairer ce qui a une âme, mais l'orgueil n'en a pas: ce serait donc peine perdue que de le tenter.

Eh! n'est-il pas douloureux de voir, de nos jours, l'art musical descendu à ce degré d'abaissement, que l'on en soit venu au point de discuter avec sa conscience cette question: «faut-il composer de la musique pour de l'argent ou pour de la gloire?» en d'autres termes: un compositeur doit-il avoir pour unique but de *plaire* au public, *à tout prix*, ou de travailler dans l'intérêt exclusif de l'art? Cette question, que l'on nie hautement, n'en est pas moins une question réelle, vivante, posée en secret, et prouvée par les faits. A cette alternative, il y a trois manières de répondre. Comme *la fortune est l'unique thermomètre de l'estime,* de la considération, que les succès mènent à la fortune, bien qu'ils ne conduisent pas toujours à la gloire, que le public fait les succès profitables, c'est donc

à lui seul qu'il faut plaire: quel que soit son caprice: ceci est logique. Il y a une seconde réponse à faire. On peut, tout en cherchant à satisfaire la multitude par une facture *populaire*, selon *la mode du jour*, ne pas déserter totalement les prescriptions sévères de l'art, du goût et de la raison, et captiver également, par d'adroites concessions, un heureux mélange du style noble, artistique, et du style *facile*, les connaisseurs éclairés et le vulgaire: ce raisonnement *sent le juste milieu*. Enfin on peut encore répondre de cette sorte: point de transaction avec l'absurde et le mauvais goût; la gloire de l'art, ses préceptes, sa dignité doivent marcher avant toute autre considération. Celui qui capitule en prenant la plume ne fera jamais une œuvre de génie; ce n'est plus un artiste, ce n'est plus le fanal salutaire et sauveur, ce n'est plus la lumière qui éclaire, vivifie, ce n'est plus qu'un spéculateur, un marchand. La mission du véritable artiste est de former le goût du public, de diriger ses penchants, de les redresser lorsqu'ils s'égarent ou se corrompent, et non de s'y soumettre servilement. Son étude constante doit être celle de la nature noble, grande, distinguée, touchante, le foyer de ses inspirations doit être dans son cœur, non dans sa tête, et encore moins dans sa bourse. Qu'est-ce qui forme les grands artistes? ce sont les beaux modèles, les sentiments élevés, l'étude, puis le génie. Qu'est-ce qui forme un public éclairé? c'est une longue suite de bons ouvrages.

On admettra sans doute qu'il existe une partie notable de la société qui fréquente plus assiduement *le Théâtre Français* que ceux des boulevards. Pourquoi? C'est qu'elle trouve dans le premier un aliment digne de l'âme, des jouissances élevées pour l'esprit, plus en harmonie avec son intelligence et en rapport avec celle d'une nation si justement célèbre dans la république des lettres et des arts; c'est parler de littérature à propos de musique, me dira-t-on, et il n'y a là aucun rapport logique; je pense le contraire, car, si *les muses sont sœurs*, les arts sont frères, et les artistes..... devraient l'être. Qui est-ce qui a rétabli en France la sévérité antique des principes de l'école de peinture? n'est-ce pas le vénérable

Vien, David son élève, Guérin, Ingres, Gros, Gérard, et tant d'autres disciples du créateur de l'enlèvement des Sabines? Voyez avec quel empressement cette saine portion de notre population accueille le talent si jeune et déjà si puissant de l'intéressante *Rachel* (du théâtre Français)! C'est qu'elle a compris qu'un destin favorable lui rendait à la fois l'un des plus gracieux comme des plus éloquents interprètes de nos grands écrivains du dix-huitième siècle, et en même temps la jouissance de tous leurs chefs-d'œuvre; c'est d'instinct que mademoiselle Rachel est admirable: qu'elle écoute son cœur et elle deviendra sublime. Eh! laissez peu à peu s'amoindrir et décliner cette scène qui brille aujourd'hui d'un si vif éclat, l'un de nos plus beaux titres de gloire dans le monde civilisé, vous verrez un jour les farces de la foire, quelque nouvelle *danse macabre* remplacer les œuvres immortelles de nos grands hommes. Le peuple s'y accoutumera par degrés, il se corrompra tout à fait petit à petit, il les supportera d'abord, faute de mieux, il les applaudira ensuite, comme autrefois les *mystères*, et finira, lorsqu'il sera redescendu à la grossière barbarie des premiers âges, par les préférer à tout autre aliment dramatique.

Ce qui vient d'être dit peut également s'appliquer à la musique, et si la question que j'ai énoncée plus haut eut été posée devant *Mozart*, en admettant qu'il l'eût cru imaginable, je ne fais aucun doute du sens dans lequel il l'eût résolu. Mozart! aux mélodies si suaves, si délicieuses, à l'instrumentation si riche, si bien fondue, si homogénéiquement construite, du sein de laquelle jamais ne surgit un jet brutal de *cornet à piston*, que grâce au ciel on ne connaissait pas de son temps: ceci soit dit sans préjudice du talent des personnes qui le cultivent, ce n'est pas la première fois que l'on joue à merveille d'un mauvais instrument. Jamais dans aucune des œuvres de ce grand compositeur qui écrivit *Don Juan* pour ses amis, pour lui, et le *Requiem* pour l'immortalité, vous n'avez à redouter quelque importune saillie de trompette venant inhumainement vous enfoncer dans l'oreille un clou avec un maillet de cuivre; et Mozart cependant ne sera jamais accusé de manquer de

couleur et d'énergie; mais il avait, avant tout, celles du sentiment et de la vérité. Ce n'était pas un compositeur à calculs, à compartiments, à serviles complaisances; jamais il ne comprit qu'il dût descendre jusqu'à l'étroite intelligence de ceux qui ne l'entendaient pas: il fallut qu'elles s'élevassent jusqu'à lui. C'est ainsi que durent sentir et penser Gluck, Méhul, Sacchini, Berton, etc. C'est à ces causes que nous devons les nombreux *chefs-d'œuvre* dont ils nous ont enrichis, et qu'il faudra étudier longtemps encore avant de les surpasser, disons mieux, avant de les atteindre.

J'ai formulé les trois réponses qu'il est possible de faire à la *question* que j'ai posée plus haut: la mienne est invariablement formée; mais je m'abstiens de la produire au jour. Que le public prononce, que les artistes choisissent, le salut de l'art et le soin de leur gloire dépendent de leur arrêt et de leur choix.

Je vais, en attendant, reprendre ma narration, et redoubler d'efforts pour la conduire à l'issue la moins défavorable possible.

CHAPITRE XIX.

QUINZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Nous allons voir maintenant l'art musical s'avancer dans la voie des améliorations et du perfectionnement d'un pas plus sûr, plus suivi, plus méthodique et non interrompu. Nous sortons de ce temps d'obscurité absolue durant lequel la messe de *Machault* et quelques petits airs sont à peu près les seuls signes d'existence qu'ait donnés la musique pendant ces trois derniers siècles; je n'ai du moins rien vu, rien lu, rien appris qui contredise cette assertion avec quelque ombre de vraisemblance. On a compris parfaitement maintenant, je n'en fais aucun doute, les quatre principales époques primitives que j'ai signalées, et sur lesquelles j'ai insisté à diverses reprises: celle de saint Grégoire au sixième siècle; celle de Pépin-le-Bref et de Charlemagne au huitième siècle; celle de Hucbaldus au neuvième siècle; et de Francus, de Gui d'Arezzo au dixième siècle; en y réfléchissant avec quelque attention, on demeure convaincu que là sont nos points de départ, ainsi que l'orgue fut le pivot d'opération, le moteur de toutes les découvertes, de tous les développements ultérieurs. Et en effet: « de l'orgue, cette méthode passa au voix (l'*organisation simple,* « c'est-à-dire l'introduction de la tierce mineure à la terminaison, ou « l'*organisation double* qui consistait à placer l'orgue en tenue au-« dessous du chant, ou à le faire marcher soit en quarte au-dessous, « soit en quinte au-dessus, et quelquefois des deux manières en-« semble, ce que l'on appelait alors, comme je viens de le dire, *organi-« sation double*); de là, vinrent les termes de *discant,* de *déchant* ou « *double chant,* de *triple*, de *quadruple*, de *médius*, de *motet,* de *quin-« toyer*, de *quarter*, etc., qui, tous, précédèrent celui de *contrepoint.* « Une suite non interrompue d'écrivains antérieurs à *Gui d'Arezzo*, « tels que *Notker*, *Remi,* d'Auxerre, *Hucbald*, ou *Hucbaldus*, *Odon de*

« *Cluny*, attestent l'origne et les progrès de cet art, et démontrent « historiquement qu'il est d'une invention moderne, et qu'il était en-« tièrement inconnu aux anciens ». Il paraîtrait que, du temps même de *Jean de Muris*, vers 1360, on commençait déjà à systématiser l'*harmonie*, et à lui assigner des règles organiques puisque : « c'est dans ses « écrits que l'on trouve pour la première fois la défense de faire deux « consonnances parfaites de suite par mouvement semblable, et une « foule d'autres préceptes sur la succession des intervalles, que l'on « suit encore aujourd'hui. On y trouve, pour la première fois, le terme « de *contrepoint* au lieu de celui de *déchant* ». Dès cette époque donc commençaient à disparaître ces monstrueuses conceptions en *quartes*, en *quintes*, appelées *organisations doubles*, dont j'ai reproduit quelques exemples, suffisants je crois, pour faire comprendre ce que de pareilles combinaisons avaient de révoltant; Jean de Muris et ceux qui l'ont secondé ont donc rendu un grand service à l'art musical et aux oreilles délicates.

Tout ce qui a été dit démontre d'une manière assez satisfaisante que le contrepoint, né au neuvième siècle, fut constamment cultivé dans les siècles suivants, malgré les troubles civils, et fit néanmoins de grands et solides progrès. Nous retirerons sans doute de nouvelles lumières de l'examen du quinzième siècle, et c'est à cet examen que je vais me livrer.

Boniface IX, élu évêque de Rome vers 1389, après le décès d'Urbain IV, mourut lui-même, comme je l'ai dit, au commencement du quinzième siècle, c'est-à-dire en 1404. *Cosme Meliorati*, sous le nom d'Innocent VII, lui succéda, et mourut en 1406. Ce pontife était né à Sulmone, dans l'Abruzze. Un anti-pape du nom de Benoît XIII résidait à Avignon, et protestait qu'il était prêt à donner sa démission; Innocent VII en faisait autant; mais tout se réduisait à de vaines et inutiles protestations de part et d'autre. Ce fut dans cet état de désordre que s'écoula le règne d'Innocent VII, qui ne dura que deux ans et quelques jours. Son successeur fut Grégoire XII, qui cessa de vivre en 1409; cet évêque, nommé *Ange Conrario*, était né à Venise. La division entre les papes d'Avignon et ceux de Rome était alors dans toute sa vivacité. Le

conclave voulut obtenir la double démission de l'anti-pape Benoît XIII et de Grégoire XII, dans l'espoir de rétablir la paix; mais tous deux éludèrent la proposition. Alors les cardinaux des deux partis se réunirent, déposèrent Grégoire et Benoît, et nommèrent pour les remplacer *Alexandre V.* Grégoire envoya sa renonciation formelle, et mourut en 1417, à l'âge de 92 ans. Alexandre V ne jouit qu'un an du pouvoir, et mourut en 1410, après avoir été successivement mendiant dans le Milanais, cordelier, évêque de Novarre, archevêque de Milan, cardinal et enfin pape. *Jean XXIII*, dont le nom était *Balthasar Cossa*, ne fut élu, pour succéder à Alexandre V, que par seize cardinaux. Naples était sa patrie; son caractère le rendait plus propre au gouvernement des affaires temporelles qu'à la direction des choses spirituelles. Grégoire XII et Benoît reparurent pour lui disputer le pouvoir; Jean promit de renoncer à la tiare si ses deux compétiteurs y renonçaient également; mais il se repentit ensuite d'avoir fait cette promesse à l'*empereur Sigismond* et au concile, qu'il avait fait assembler dans Constance, où *l'on brûlait vifs alors les Juifs* avec la plus grande pompe (en 1414); il s'enfuit, fut arrêté, emprisonné, et déposé par le concile. Enfin il se soumit à *Martin V,* qui le fit cardinal; mais il mourut six mois après, en 1415. Martin V, choisi pour remplacer Jean XXIII, déposé, vécut jusqu'en 1431. *Othon Colonna* était son nom. Il anathématisa les sectaires de Jean *Huss,* et termina le schisme d'Occident. *Eugène IV* succéda à Martin V, et mourut en 1447 à 64 ans: son nom était *Gabriel Condolmero;* il était né à Venise et d'une obscure condition; son règne fut fort orageux. *Clément VII,* ou *Jules de Médicis,* remplaça Eugène IV, et siégea à Avignon. *Benoît XIII* succéda immédiatement à Clément VII, et tint également sa cour à Avignon. *Clément VIII,* qui lui succéda, habita aussi la même ville. *Félix V*, successeur de Clément VIII, se fixa comme lui dans Avignon. Il était duc de la Savoie, qu'il avait longtemps gouvernée sous le nom d'Amédée VIII; on désigne l'an 1449 comme l'époque de sa mort: c'est le dernier pape qui ait habité Avignon, ce qui met fin à l'espèce d'obscurité et d'incertitude qui règne dans les dates par rapport aux papes d'Avignon et à ceux de Rome.

Thomas Parentucelli, ou de *Sarzane,* sous le nom de *Nicolas V,* fut élu pour succéder à Félix V, et mourut en 1455. Il enrichit la bibliothèque du Vatican, dont il fut en quelque sorte le fondateur, de précieux manuscrits grecs et latins. *Calixte III,* né à Xativa, près de Valence, en Espagne, fut ensuite appelé au trône pontifical, et mourut en 1458; son nom était *Alphonse Borgia. Pie II* monta sur le siége de saint Pierre après Calixte III, et cessa de vivre en 1464. Il était né en 1405 à Corsignano, dans le pays de Sienne; et se nommait *Œneas Sylvius Piccolomini.* Son projet était de détruire l'autorité des conciles; il tenta aussi une croisade contre les Turcs; mais la mort l'enleva au moment où il allait s'embarquer à Ancône pour se mettre à la tête de cette expédition. *Paul II*, neveu d'Eugène IV, prit la place devenue vacante par la mort de Pie II, et mourut lui même en 1471: *Pierre Barbo* était son nom. *Sixte IV,* ou *François d'Abescola de la Rovère*, succéda à Paul II, et mourut en 1484. Son père était un pauvre pêcheur de Celles, près de Savone. C'est dans ce lieu qu'il naquit en 1414. Il s'occupa beaucoup de réforme ecclésiastique, de guerre contre les Turcs, mais sans succès. C'est lui qui transforma la redevance féodale du royaume de Naples envers les évêques de Rome en un simple tribut annuel d'une haquenée blanche. On lui reproche d'avoir été complice de l'assassinat de Julien de Médicis; mais les preuves manquent à l'appui de cette assertion. Ses nombreuses constructions, les dons énormes qu'il fit à ses parents, épuisèrent le trésor. *Innocent VIII*, *J. B. Cibo,* d'une famille noble gênoise, fut son successeur et mourut en 1492. Ce pontife était bon, doux, mais fort avare. Il rétablit la paix en Italie et fit la guerre à Ferdinand roi de Naples, qu'il excommunia parce qu'il ne voulait plus payer le tribut de 40 mille écus d'or. C'est lui qui reçut le prince *Zizim*, frère de *Bajazet. Alexandre VI* devint le successeur d'Innocent VIII, et mourut, pour le repos du monde et l'honneur de la morale, en 1503. Un fait curieux rapporté par *Francesco Guicciardini* (auteur de l'*Histoire des Guerres d'Italie*), à l'occasion de la première rencontre qui eut lieu en Italie entre les troupes conduites par *Charles VIII,* roi de France, à la conquête du royaume de Naples, et celles qu'on lui opposait, lesquelles furent

battues, est celui de la position de l'un des prisonniers qui furent faits par l'armée française sur le parti arragonais d'*Alphonse*, roi de Naples; ce prisonnier se nommait *Frégose*, et était le plus jeune de cinq fils avoués qu'avait le cardinal Paul *Frégose*: ceci se passait en 1494. Le même historien *Francesco Guicciardini* rapporte que le pape Alexandre VI avait trois enfants, César Borgia, dont *Nicolo Machiavelli* a beaucoup parlé, un autre fils qu'il ne nomme pas, et une fille de laquelle il eut plusieurs autres enfants: Lucrèce Borgia, digne en tout point de son nom et de son origine. Alexandre avait pour maxime qu'il était de toute justice que celui qui avait planté l'arbre en recueillît les fruits. Guicciardini dit encore, à propos de la découverte du *Cap-de-Bonne-Espérance* par les Portugais, sous la conduite de *Vasco de Gama*, au quinzième siècle, découverte qui ruina le commerce des Vénitiens, il prétend, dis-je, que lorsqu'on a dépassé la ligne, *la boussole* et *la pierre d'aimant* devienne tout à fait *inutiles;* cette assertion de sa part m'a étrangement surpris, je dois l'avouer. Il se pourrait, toutefois, que la boussole, découverte par un *napolitain* vers la fin du quatorzième siècle, sous le règne de *Charles VI*, roi de France, ne fût pas encore bien connue, et que l'auteur ignorât toute l'étendue de ses propriétés; mais je ne puis que former de vagues conjectures sur ce point.

Depuis Boniface IX, décédé en 1404, jusqu'à Alexandre VI, qui termina le quinzième siècle et commença le seizième, puisqu'il ne mourut qu'en 1503, l'Eglise a été gouvernée par dix-huit papes: sept à Rome, quatre à Avignon, puis sept autres à Rome; il n'y eut qu'un seul anti-pape pendant ce siècle, ce fut Benoît XIII.

Charles VI, soixante-septième roi de France, eut pour successeurs pendant le quinzième siècle, *Charles VII*, mort en 1461; *Louis XI*, mort en 1483; *Charles VIII*, mort en 1498; et *Louis XII*, qui cessa de vivre en 1515. Sous le règne de Charles VIII, il n'y avait qu'un seul ministre sécretaire d'état, et c'était *Messire Florimond Robertet*, possesseur du beau château de Bury en Blaisois; ce ministre servit Charles VIII, Louis XII et François Ier; à en juger par le *ministère*, l'administration de la France devait coûter sept fois moins cher qu'aujourd'hui: peut-être n'en allait-elle pas plus mal.

Le premier nom qui se présente à moi, dès l'ouverture de ce quinzième siècle, est celui de *Simon Cellarius,* compositeur auquel on accorde de la réputation; mais on ne dit ni le lieu de sa naissance, ni l'époque de sa mort, ni quels furent ses ouvrages. Je le mentionne donc sans autre indication, puisque je n'en ai aucune sur ce personnage.

J'ai signalé la naissance probable du contrepoint au neuvième siècle; on doit s'en souvenir; cette opinion acquiert d'autant plus de poids que l'on a la certitude que, dès le douzième siècle, l'*école musicale flamande, ou belge,* avait été le berceau de cette invention, du canon, de la fugue, de la composition à deux, trois et quatre voix, etc., et que ses maîtres furent ceux de toute l'Europe. La preuve de ceci, c'est que *Antoine Bromel,* ou *Brumel,* que les autorités les plus respectables regardent comme le fondateur et le chef de l'école française, était, ainsi que *Binchois* et *Josquin Deprez*, né à Cambrai, élèves du fameux *Jean Ockenheim,* qui vit le jour dans le comté d'Hennegau, en Flandres, vers 1440; *Palestrina* lui même, ce premier fondateur de l'école romaine, ou du moins son chef principal, était élève de *Goudimel,* de l'école gallo-belge, né à Besançon. J'exposerai comme nouvelle preuve que, dès 1460, un flamand, nommé *Cordoverio,* ou *Cordoverius*, était maître de chapelle chez *L. Galeazzo Sforzza,* duc de Milan, qui lui donnait cent écus de traitement par mois (plus de 500 francs de notre monnaie), et que cette chapelle était composée de trente musiciens, tous belges ou français. Il y avait alors, comme on le voit, des corps de musiciens attachés au service des princes, et il est évident maintenant que ce sont les Belges et les Français qui ont appris la musique aux autres peuples de l'Europe, et leur ont fourni pendant plusieurs siècles des maîtres, des chanteurs et des exécutants de toute espèce.

Au milieu des choses sérieuses de ce monde, les saillies comiques font quelquefois une heureuse diversion; que l'on me permette donc de restituer à sa véritable époque une invention burlesque, que l'on a seulement imitée dans ces temps modernes. Il s'agit d'ailleurs d'un divertissement de roi, inventé par un abbé: ce sont

gens graves, comme on sait, et fort peu plaisans de leur nature. Or, *Louis XI*, roi de France en 1461, demanda un jour à l'abbé *Debaigne*, maître de sa musique, qu'il croyait sans doute embarasser beaucoup, s'il ne pourrait pas, pour varier apparemment ses plaisirs, lui faire entendre un concert de cochons. L'abbé, sans se déconcerter, promit gravement à sa majesté qu'elle serait satisfaite. Pour y parvenir, il fit assembler sous une tente un certain nombre de cochons de diverses grosseurs et de différents âges, lesquels furent fixés l'un après l'autre par de solides cloisons bien fermées de toutes parts, mais qui les laissaient voir par devant; derrière, il fit placer une table peinte imitant un clavier dont chaque touche correspondait à un aiguillon acéré qui piquait fortement la queue du cochon auquel il correspondait, et lui faisait pousser des cris lamentables lorsqu'on appuyait le doigt dessus. L'abbé fit prévenir le roi que le concert était prêt, et se plaça avec un sérieux parfait devant cette espèce nouvelle d'orgue; lorsque Louis XI entra dans la tente avec sa suite, l'abbé commença avec modération, et obtint d'abord des solos fort touchants, puis un duo, un trio, un quatuor, enfin l'intérêt, alla toujours croissant jusqu'au morceau d'ensemble où toutes les ressources de la mécanique furent mises en jeu, et où la troupe concertante se prit à pousser des cris déchirants qu'accompagnaient d'affreux hurlements, ce dont le roi rit à gorge déployée, ainsi que tous ceux qui l'entouraient, sans que le sang-froid de l'abbé, auquel Louis XI avait cru demander l'impossible, en fut le moins du monde altéré. Le concert *miaulique*, qui, dans son temps, fit une assez belle fortune, ne fut, comme on le voit, qu'une imitation de l'ingénieuse invention de l'abbé *Debaigne*, laquelle eut l'honneur de divertir un roi de France, et Louis XI surtout!....

Le désir sincère que j'ai manifesté d'être équitable envers la nation belge ne me rendra point injuste, oublieux envers ceux de nos autres compatriotes auxquels revient une juste part de célébrité, tels que *Brazart*, compositeur français du quinzième siècle, *Dufay*, *Busnois*, *Caron*, et plusieurs autres, estimés les plus habiles musiciens de leur époque, antérieure à celle de la plus grande splendeur de l'école flamande; leurs noms, leurs œuvres oubliés,

ainsi que les dates de leur naissance et de leur mort, laissent à *Bromel* le titre de chef de l'école française proprement dite; ces raisons m'ont paru suffisantes et dictées par la justice, pour les rappeler à la mémoire des générations actuelles. Ces noms ne seront pas les seuls que, par un sentiment d'orgueil national, facile à justifier près de ceux qui me comprendront, je pourrai mettre dans la balance de l'opinion, sinon pour la faire pencher de notre côté, du moins pour l'équilibrer d'une manière exempte de toute partialité.

Le goût des représentations de *mystères* né, on se le rappelle, au quatorzième siècle, pénétra sans nul doute de France en Italie, mais tardivement, car ce n'est que vers le milieu, ou près de la fin du quinzième siècle, qu'un nommé *Baverini* composa, le premier, une espèce de *mystère*, ou, si l'on veut, d'*opéra*, intitulé *la Conversion de saint Paul;* mais on ignore la date précise de sa naissance, celle de sa mort, où, quand et comment fut représentée cette composition. On trouverait peut-être quelque utile renseignement sur ce fait dans le livre de *Glaréan*, né à Glarisse, en Suisse, en 1488: ce livre important donne, dit-on, une connaissance exacte de l'état de la musique au quinzième siècle. Ses progrès, en France, ne se bornèrent point à la musique d'église; *les instruments* furent cultivés, ainsi que le chant, avec un très grand zèle. On s'appliqua à perfectionner l'orgue et l'exécution sur cet instrument; parmi ceux qui commençaient à se distinguer dans cette carrière, on cite un nommé *Granier*, qui fut au service de la reine Marguerite, dans la seconde moitié du quinzième siècle, et mourut en 1600. C'était, assure-t-on, un homme fort habile, et le premier qui se fit remarquer sur la *viola da gamba*, espèce de petite basse à six cordes qui se jouait comme notre violoncelle, et dont j'aurai occasion de reparler. L'élan fut général chez toutes les nations; à la suite des heureuses créations sorties des écoles de Flandre et de France, *la musique fut généralement cultivée à partir de ce siècle.* Une opinion assez communément accréditée tend à faire croire que *les Anglais* sont peu propres aux arts; cependant la musique eut, autrefois du moins, un puissant attrait pour cette nation, qui la

cultivait avec distinction; dans tous les rangs de la société, on pouvait citer des personnes d'une grande habileté dans plus d'un genre, et *Jacques Ier*, roi d'Ecosse (de 1423 à 1437), jouait très bien de plusieurs instruments; il écrivit même, dit-on, vers 1430, un ouvrage profond sur l'art de la musique: si cet ouvrage était rendu public, il serait permis d'en parler avec plus d'assurance. Les Anglais, auxquels j'ai cru devoir payer ce tribut équitablement dû, reconnaîtront, je l'espère, que je n'ai point écouté le sentiment peu fraternel qui existe entre ma nation et la leur. *En Allemagne*, la musique fut cultivée dès le règne de Charlemagne; il existait aussi dans ce pays une confrérie de maîtres-chanteurs, les uns sédentaires, les autres errants, tels que furent nos premiers *romanciers, trouvères, chantères, ménestrels, ménétriers* et *jongleurs;* comme eux, ils composaient les paroles et les airs de leurs chansons. En rassemblant toutes les traditions depuis *Orphée, Linus, Amphion, Hésiode, Homère*, etc., on reconnaît qu'en tous lieux, en tous temps, la poésie, la musique et l'exécution vocale et instrumentale ont constamment marché dans la plus étroite alliance. Nous n'avons aucunes notions sur la musique des Moscovites, dont le premier chef connu se nommait, assure-t-on, *Rurik;* ce peuple habitant la partie du globe la plus inhospitalière, sous le climat le plus sauvage, le plus inhumain, fut à peu près inconnu jusqu'au règne célèbre de *Pierre Ier*, surnommé le Grand; ce que l'on en a appris depuis rentre dans le domaine politique, qui n'est point ici de mon ressort. J'aurai, toutefois, quelque motif pour revenir sur ce sujet.

Le plus grand musicien du quinzième siècle, sous le double rapport du génie et de la science, de l'aveu des autorités les plus compétentes, les plus respectées, ce fut *Josquin Deprez*, né en Flandre vers 1450; il fut élève d'*Ockenheim*, comme je l'ai déjà dit. On croit qu'il fut chanteur à la chapelle du pape Sixte IV, ensuite maître de chapelle à Cambrai, puis ensuite attaché en cette même qualité au roi de France Louis XII, ou du moins il fit partie de sa musique: on ignore la date précise de la mort de *Josquin Deprez*. Il fut aussi, pendant un certain temps, au service de l'empereur Maximilien qui avait pour lui une grande estime. Tous les écrivains de

son temps, ainsi que des temps postérieurs, y compris le *père Martini* de Bologne, reconnaissent qu'il possédait tous les dons de la nature, tous les trésors de l'art, et ils le citent comme autorité, comme modèle à l'appui de leur opinion; ils ajoutent qu'il faisait des notes ce qu'il voulait, tandis que tant d'autres n'en faisaient que ce qu'ils pouvaient. Aujourd'hui, il n'est presque plus connu, quoiqu'il ait beaucoup écrit, et que ses ouvrages aient été presque tous imprimés au seizième siècle; mais ils sont noyés dans de volumineuses collections, dans des bibliothèques qu'il faudrait remuer pour les chercher et les consulter, et *la profession de musicien* est trop laborieuse, trop précaire, trop peu estimée surtout de nos jours pour que l'on ait à la fois le goût et le loisir de faire de l'érudition: c'est un malheur, mais c'est un fait.

Josquin Deprez fût le maître de *Jean Mouton,* dont le lieu et la date de naissance ne sont point connus. Ce *Jean Mouton* avait déjà de la réputation sous le règne de Louis XII, réputation fondée en partie sur un motet qu'il composa pour la naissance d'une des filles de ce roi, en 1509, et un autre qu'il écrivit pour la mort d'Anne de Bretagne, en 1514. *Jean Mouton* devint maître de chapelle de François Ier, qui faisait de lui le plus grand cas. Ses messes obtinrent la faveur de Léon X; sa grande habileté était le fruit du travail le plus assidu; beaucoup de chansons, de noëls, encore en usage aujourd'hui, lui sont attribués.

Une grande partie de ceux que l'on chantait alors est due, à ce que l'on croit, à *Eustache Du Cauroy,* né à Beauvais, excellent musicien de cette époque, qui fut maître de chapelle de Charles IX et de Henri III. Ces noëls étaient des espèces de gavottes, composées exprès pour *Charles IX*, bon musicien lui-même, et de plus poète. *Du Cauroy* fut l'auteur de la messe exécutée aux Grands-Augustins, lors de la fondation de l'ordre du Saint-Esprit; l'air: *Charmante Gabrielle,* est un noël que l'on attribue à ce compositeur, mais cette opinion trouve des contradicteurs; on assure aussi que l'air: *Dupont, mon ami,* est de l'an 1607, mais on ne dit pas qui en fut l'auteur. Les Français furent en retard des Allemends, lesquels étaient grands amateurs de chansons et de petits airs; comme les Français n'avaient pas suffisamment de

ces sortes de morceaux pour chanter leurs psaumes, ils se servaient d'*airs de vaudevilles;* François Ier avait adopté pour cet usage celui de: *Que ne vous requinquez vous, la vieille,* etc., et la duchesse de Valentinois chantait le *De Profundis* sur l'air: *Baisez-moi donc, beau sire,* etc. Les Jésuites ont bien pu mettre alors *leurs cantiques* sur les airs du *Comte Ory* et sur ceux de l'opéra de *Moïse*.

Jacques Hobrecht est regardé comme le plus ancien maître de l'école flamande; né dans la seconde moitié du quinzième siècle, on le considère comme le patriarche des compositeurs flamands. Il fut le maître d'*Erasme*, qui fut enfant de chœur à Utrecht, où l'on croit qu'*Hobrecht* passa sa vie. Il avait une si grande facilité qu'une nuit lui suffisait pour composer une messe: malheureusement il ne reste presque plus rien de ses compositions. *Jean Ockenheim* fut l'inventeur du canon et de la fugue. On vit aussi paraître, dans ce siècle fécond et dans le même pays, le *premier dictionnaire de musique* qui ait été fait et imprimé: il est de 1460, et fut rédigé par *Tinctor*, né à Nivelle, en Brabant. C'est à cette époque que furent décidément fixés les principes du contrepoint de l'école belge.

Bromel, Josquin, Crespel, Lupi, et plusieurs autres encore, furent les élèves de *J. Ockenheim*, mort à Tours où il était trésorier en 1500. *Ockenheim* composa dans le genre du canon et de la fugue dont, comme je l'ai déjà dit, il était l'inventeur, des morceaux de la plus grande difficulté: il est bien fâcheux que ces savantes productions soient à peu près toutes perdues, ou que l'on ignore du moins sur quelle voie on pourrait en retrouver la trace; on cite encore, sous la date de l'an 1557, un nommé *Bassi*, né dans les Pays-Bas, comme un profond contrapuntiste; mais c'est tout ce que l'on sait sur son compte. Une vérité qui paraît incontestable, c'est que les écoles d'Allemagne, fort antérieures à celles d'Italie, commencèrent à fleurir lorsque celles de Belgique étaient dans leurs plus beaux jours; ainsi, les écoles de Flandre, de France et d'Allemagne ont devancé de beaucoup les écoles ultramontaines, qui ont trouvé la musique moderne créée, systématisée lorsqu'elles ont commencé à la mettre en œuvre et à faire parler d'elles. Et ceci ne porte aucun préjudice aux lucides innovations de *Gui d'Arezzo*, dont j'ai cru pouvoir assigner

le véritable rang après *Hucbaldus*, inventeur très probable de la *première combinaison harmonique* (celle de la tierce mineure, etc., du premier essai de *déchant*), de la première tentative de *portée*, prouvée par son *organum;* après *Francus,* inventeur de la mesure musicale des temps, et des quatre premières figures de notes, tout le reste, sans exception, est dû aux Belges, aux Français et aux Allemands.

Jean Tinctor, de Nivelle, auteur du premier dictionnaire de musique connu, dédia ce livre important par les lumières qu'il répand sur le berceau de l'art et sur son état au quinzième siècle, à *Ferdinand*, roi de Naples, décédé en 1494, âgé de 71 ans. *J. Tinctor* composa un autre ouvrage qu'il dédia à *Jean Okeghem*, ou *Ockenheim*, premier chapelain de Louis XI, roi de France, et à *Busnois*, chanteur au service du duc de Bourgogne; tous deux étaient considérés par lui comme les deux plus célèbres musiciens de son temps. Il fit hommage d'un autre de ses ouvrages à *Béatrix d'Arragon*, fille de Ferdinand, de Naples: celui-ci, dit-on, porte la date de Naples, 6 novembre 1476. Il paraît positif que le dictionnaire de *Tinctor* explique les termes de l'art, usités dans le moyen-âge, les notes, les silences, la nature des tons, l'emploi des clefs, les places qu'elles occupaient, les lignes, les divers caractères de voix, et repand un grand jour sur ces différents points. Dans un de ses écrits, on trouve une explication latine des termes grecs usités en musique: c'est à la fin de ce précieux manuscrit que se trouvait la date précise que j'ai rapportée plus haut. Cet ouvrage mentionne, entre autres, les compositeurs suivants: *Domart*, *Barbingaut*, *Ockenheim*, *J. Hobrecht*, *Régis*, *Busnois*, *Firmin Caron*, *Guillaume Faugues*, *J. Dunstaples*, *Gilles Binchois*, *Guillaume Dufay*, etc., tous Français ou Flamands. Toutefois, il est important de remarquer que toutes ces citations ne remontent pas à plus de quarante ans avant lui: au-delà de cette époque, il déclare qu'il ne connaît rien qui soit digne d'attention. Selon la date de ce dictionnaire, imprimé à Naples en 1476, cette sentence reporterait son terme au tiers, au plus, du quinzième siècle, et peut sembler, sinon fort ignorante, du moins fort présomptueuse et par trop dédaigneuse: l'histoire équitable sera plus juste. Néanmoins, le recueil des différents écrits de cet auteur est regardé comme rempli du plus haut intérêt pour les

érudits en matière de musique, tant à cause de ce que je viens d'indiquer précédemment, que des préceptes d'après lesquels s'est établie la pratique de tous les maîtres de l'école flamande, tels que *J. Deprez*, *Pierre de la Rue*, *Jean Mouton*, *Henri Isaac*, *Sanfel*, *Bromel*, *Gombert*, etc., qui sont les plus anciens auteurs dont il soit resté quelques fragments isolés dignes d'être consultés.

La fabrication des instruments ne fut pas plus négligée pendant ce siècle; toutes les imaginations étaient en mouvement et subissaient un laborieux enfantement; toutes cherchaient le bien en attendant le mieux. D'habiles facteurs, artisans patients et infatigables de leur propre mérite, formaient d'habiles ouvriers, qui bientôt dépassaient leurs maîtres par l'introduction de quelque perfectionnement, de quelque heureuse innovation; l'un des plus anciens constructeurs d'orgues que l'on connaisse est *Eberhard Smid*, de Peyssenberg, qui vivait vers le milieu du quinzième siècle; d'autres avant lui s'étaient livrés à ces grandes fabrications, cela est hors de doute, mais leurs noms ont été oubliés et sont aujourd'hui perdus pour nous: cela est triste et donne à nos devanciers un fâcheux vernis d'ingratitude, que je m'empresse de répudier au nom de nos contemporains éclairés. Le plus ancien fabricant de luths dont on ait gardé le souvenir est *Jean Ott*, de Nuremberg, qui vivait en 1463. Ce qu'il y a de piquant, à l'égard de cet instrument, connu des Romains au temps des empereurs, et entièrement oublié depuis fort longtemps, c'est que tous les facteurs d'instruments de nos jours conservent le titre de *luthier*, que pas un ne fabrique de luths, et que peut-être aucun ne sait quelle était la structure exacte intérieure et extérieure de cet instrument, sa qualité de son, le nombre de ses cordes, leur nature, leur accord, s'il se jouait avec les doigts et de quelle main, ou avec un archet, s'il était à chevalet et à chevilles, ou à vide, s'il était étendu ou borné, sonore ou sourd; j'ai questionné sur ces divers points sans pouvoir être couvenablement satisfait. Tout ce que j'ai pu savoir, et je le donne sans le garantir, c'est que le luth était monté de vingt-quatre cordes, fixées sur un corps en forme de tortue et dont le manche était fort large; huit de ces cordes étaient placée en dehors du manche, et ne se touchaient qu'à vide.

Ce que l'on ne remarque pas assez, et l'Allemagne cependant nous en reproduit chaque jour de nouvelles preuves, c'est que dans les temps anciens, il était rare que l'on ne possédât qu'un seul talent à la fois; j'en ai assez dit sur les *bardes* gaulois, sur les Grecs, sur les Romains, etc.; et, pour donner un exemple entre mille que je pourrais signaler, dans divers temps, dans divers lieux, je rappellerai le célèbre *Léonard de Vinci*, qui appartient au quinzième siècle, puisqu'il naquit près de Florence, en 1445, et mourut à Fontainebleau, entre les bras de François Ier, en 1520. *Léonard de Vinci*, habile violoniste, était attaché en cette qualité au duc de Milan *Sforzza*, duquel il recevait un traitement de 500 écus. *L. de Vinci* avait un violon à manche d'argent sur lequel il s'accompagnait souvent lorsqu'il chantait; ainsi, il était à la fois grand peintre, violoniste distingué, chanteur agréable, et de plus homme de lettres.

Le quinzième siècle se fait remarquer entre tous les siècles connus dans l'histoire du monde par l'immortelle invention de l'*imprimerie*; cette source inépuisable et conservatrice de toutes lumières, de toute raison, dont la ville de Strasbourg s'honore d'avoir été le berceau, et dont le créateur fut *Jean Geus-Fleisch de Sulgeloch*, dit *Guttenberg*, né à Mayence, en 1400, mais qui habitait depuis long-temps Strasbourg lorsque lui vint la pensée de sculpter des lettres sur des planches de bois: cette première tentative est de l'an 1438. Plus tard, il fit sculpter des caractères mobiles, également en bois. Il s'associa ensuite avec un nommé *Fust*, duquel il se sépara bientôt. *Fust* alors s'associa à son tour avec un individu du nom de *Schœffer*, qui, le premier, employa des planches de métal sculptées, d'où vint ensuite probablement l'idée des caractères en métal, sculptés d'abord, fondus ensuite, comme on en use aujourd'hui, de même que les premières planches de bois de *Guttenberg* lui firent naître la pensée de faire exécuter des caractères mobiles de la même matière. *Guttenberg*, qui remplissait déjà l'Europe de son nom, comme du bruit de sa merveilleuse découverte, fut nommé en 1465 gentilhomme du prince de Nassau, et mourut à Mayence, sa patrie, vers 1468: la ville qui donna le jour à un pareil homme doit être fière d'un si grand nom.

On peut maintenant apprécier à peu près la mesure des progrès

qu'avait faits la musique en Flandre et en France, depuis *Hucbaldus* jusqu'à cette partie du quinzième siècle, et je suis sûr que le lecteur partagera ma surprise lorsqu'il apprendra que c'est, en grande partie, aux soins persévérants du cardinal *François Ximénès*, né à Torede-laguna, en 1457, mort empoisonné, dit-on, le 8 novembre 1517, archevêque de Tolède, que l'on doit l'introduction et l'organisation du chant d'église en Espagne. Ainsi, à l'entrée du seizième siècle, l'Espagne n'en était encore qu'aux premiers rudiments du plain-chant du sixième lorsque toute l'Europe retentissait des compositions sorties des écoles de Flandre et de France! Un si long arriéré était aussi étrange que difficile à combler.

Le chant d'église, acclimaté en Espagne sous l'influence du cardinal Ximénès, se nommait *mozarabique*, ou *gothique*, et différait en quelques points des chants *ambroisiens* et *grégoriens*. On prétend que son exécution rappelait la manière de chanter des Arabes, sous la domination desquels vivaient les chrétiens dans ce pays. Il fut ordonné, par une loi du concile de Tolède, qu'aucun individu ne serait revêtu de fonctions ecclésiastiques s'il ne savait chanter en entier le *missel mozarabique*, c'est-à-dire tous les chants et tous les hymnes qu'il contenait. Comme le rapprochement des époques est la règle particulière que je me suis imposée en commençant cet ouvrage, on sera moins surpris de l'extrême liberté avec laquelle je m'affranchis de l'obligation d'observer plus scrupuleusement le rapprochement des lieux, et de passer par une brusque transition d'Espagne en Suisse; mais, je viens de le dire, le *temps* est ma loi et le monde m'appartient; ainsi, laissant là le chant mozarabique, auquel je reviendrai peut-être, et ne considérant que le siècle qui m'occupe, je rappellerai le nom assez célèbre, je crois, d'*Ulric Zwingle*, prédicateur distingué de la cathédrale de Zurich, prédécesseur du fameux réformateur *Martin Luther, Ulric Zwingle*, auquel se rattache une particularité assez curieuse, naquit à Wildenhausen, en Suisse, en 1487, et mourut en 1531. Il était bon musicien et grand amateur de musique; de plus, à ce que l'on rapporte, il jouait fort bien de plusieurs instrument. Eh bien, sa passion pour les réformes lui fit prendre l'étrange résolution de faire supprimer l'orgue et le chant dans les églises: il parvint, pour

quelque temps du moins, au but qu'il s'était proposé, et voici comme il s'y prit pour obtenir ce singulier résultat. Il fit une pétition adressée au magistrat de Bâle, et obtint la permission de la présenter lui-même ; à peine entré dans la salle d'audience, il se mit à chanter sa pétition ; après le ridicule énorme d'une semblable démarche par un homme de son caractère, démarche dont il avait d'avance calculé toute la portée, il n'eut pas de peine à persuader que rien n'était plus déplacé que de chanter aussi des prières ; le chant fut donc banni des églises pendant quelque temps ; mais bientôt la musique reprit sa place et ses droits.

C'est au quinzième siècle que l'on doit compte de l'ascendant civilisateur exercé sur l'Europe moderne et sur le monde ; c'est à ce siècle que sont dues les nombreuses inventions qui améliorèrent toutes choses ; et, pour ne parler en ce moment que d'une seule, je dirai que l'orgue dont les tuyaux n'avaient été jusque-là que de bois ou de cuivre, dont la structure n'admettait qu'une seule manière d'émettre l'air qui produisait les sons, qui n'étaient par conséquent que d'une seule espèce, c'est-à-dire toujours fort, toujours durs et aigres, l'orgue, enfin, reçut dans ce siècle de grands perfectionnements. Un allemand, nommé *Bernhard,* établi à Venise, inventa, vers 1470, les *soupapes* au moyen desquelles on peut modifier la force et la qualité des sons, moyen entièrement inconnu dans les premiers temps. Il inventa aussi le clavier de la pédale, dit-on ; mais cette invention a déjà été attribuée à un autre individu de la même nation que j'ai mentionné ailleurs. Les autres améliorations, telles que la mesure exacte d'air nécessaire à chaque tube, la construction de la caisse qui en est le réservoir, celle des soufflets, sont postérieures et sont dues en partie à un facteur d'orgues du dix-septième siècle, nommé *Chrétien Fœrner,* de Wattin, sur la Saale : il publia, en 1684, un ouvrage sur cette matière. Le plus ancien facteur d'orgues connu est *Eberhard Smid,* de Peyssenberg, en Bavière, et date de 1433 : je crois l'avoir déjà nommé. Tout l'art de l'organiste, jusqu'au quinzième siècle, se borna à indiquer et à soutenir le ton du plain-chant, assez vague et informe de sa nature. Le premier qui se fit remarquer sur cet instrument, et y développa plus de

talent que ses devanciers, fut un florentin nommé *Squarcialupo,* vers 1430. Mais quelque progrès que l'on eût faits jusque-là sur cet instrument, l'art de jouer de l'orgue ne date véritablement que de la fin du seizième siècle. C'est encore au quinzième siècle que prit naissance un genre de musique qui nous appartient sans contestation, et dont on a voulu faire remonter la création jusqu'au temps du règne de Charlemagne; mais le modeste *vaudeville* ne saurait se vanter légalement d'une si antique origine; il est tout simplement dû à un nommé *Olivier Basselin,* né dans ce quinzième siècle à Vire, en Normandie, où il était foulon. Il composait des chansons pour faire danser; on s'assemblait pour ces danses au pied d'un côteau nommé *les Vaux,* ou *Val-de-Vire,* près la rivière de *Vire.* Ces chansons furent appelées du nom du lieu qui les avait vu naître *vaux-de-vire,* dont, par corruption, on a fait *vaudeville.* Ce genre appartient à la France; elle en possède un grand nombre de fort spirituels qui, de simples chansons, sont devenus de charmantes petites pièces à couplets chantés sur des airs connus, où le chant et la mesure sont comptés pour peu de chose, mais dans lesquels la déclamation notée de la parole est plus accentuée et mieux sentie. La chanson, toutefois, n'est pas une chose absolument nouvelle; les Grecs avaient leurs *scholies,* ou chansons de table; l'*ode* elle-même, dont le nom est grec, signifie *chant,* ou *chanson;* ainsi, une *ode* n'était réellement qu'une chanson: ce n'est pas dans ce sens que nous l'entendons aujourd'hui. Je ne sais si les filles de *Piérus,* que nous nommons les Muses, lesquelles étaient originaires de Thrace, d'où elles vinrent en Béotie, donnaient au mot *ode* la même acception que nous, mais il est certain que les poètes lui assignent un caractère bien plus élevé, plus noble que celui de la chanson proprement dite. Cette opinion, je crois, est traditionnelle parmi les poètes depuis Orphée, régulateur des conditions du culte des Muses, auxquelles il dédia le mont *Hélicon,* qui déjà leur avait été consacré par les *Aloïdes,* géants prodigieux, cités par Homère dans son *Iliade.* Ces géants, à l'âge de neuf ans, avaient déja 9 coudées de grosseurs, 36 de hauteur, et croissaient chaque année d'une coudée en tous sens; ils sacrifièrent

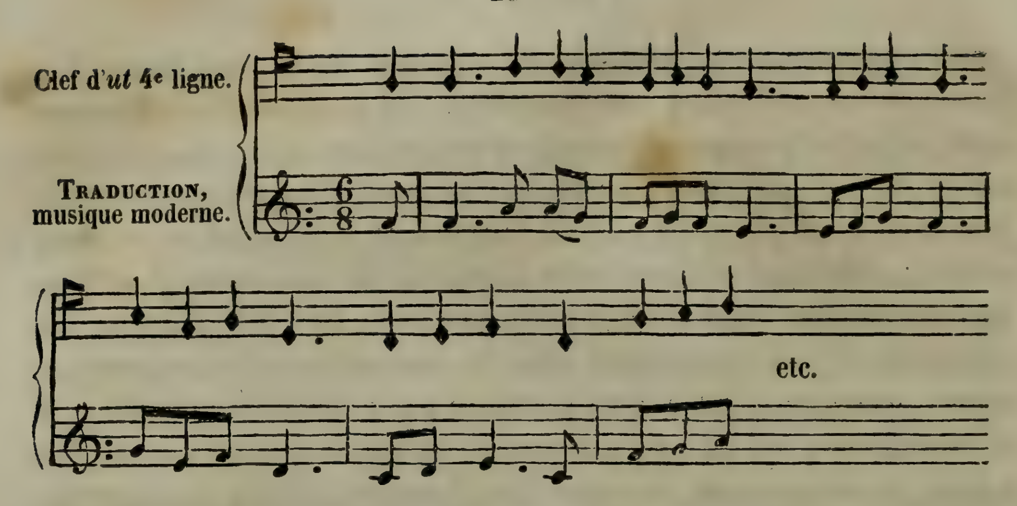
aux Muses sur ce mont et leur en firent hommage. (*Voy.* le *Diction. de la Fab.*, Noël, tom. I, p. 73.)

Je m'abstiendrai de rappeler les noms de tous les maîtres qui contribuèrent dans le cours de ce siècle à l'illustration de l'école musicale gallo-belge, ou flamande, source première et mère de toutes les autres : cette nomenclature serait trop longue ; je mentionnerai seulement ceux qui ont rendu des services positifs à l'art par quelque heureuse innovation, ou quelque utile perfectionnement. Je dois dire ici que la note *si* de la gamme est également attribuée à un nommé *Eratius Puteanus*, de Vanloo, en 1574 ; une autre version le fait naître au dix-septième. J'ignore sur quels fondements s'appuient ces diverses opinions, mais je crois du devoir de tout écrivain impartial de déclarer tout avec une égale franchise.
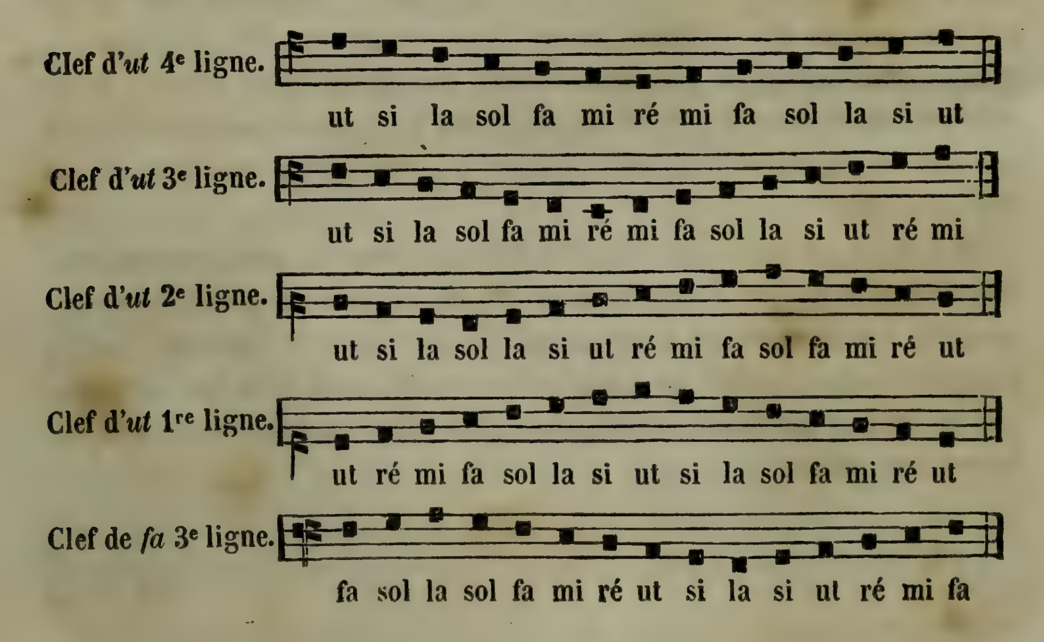
Parmi tant de maîtres justement estimés, on remarque sans doute *Orlando Lassus*, de Mons, né vers la fin du quinzième siècle, et célèbre encore en 1520 ; durant tout le cours de sa vie, il fut l'objet d'une haute considération et comblé des dons de la fortune : c'est à Munich qu'il termina sa carrière. Orlando Lassus était un savant contrapuntiste ; il existe des fragments de ses œuvres, entre autres le *miserere* du psaume 51, à cinq parties fort habilement écrites, qui en font authentiquement fois. *Jean Hott*, belge, travailla également à perfectionner le contrepoint et contribua, ainsi que Lassus et tant d'autres de la même école, à répandre partout la science musicale. *Zarlino*, l'un des plus anciens maîtres de l'école italienne, au dix-septième siècle, était lui-même élève de l'école belge. Aucune contrée n'a fourni autant de musiciens de savoir et de génie que les Pays-Bas ; l'école flamande, ceci est attesté par *Luigi Guicciardini*, est la plus ancienne école et la créatrice du contrepoint, de la fugue, du canon, de la composition à plusieurs voix, conséquemment de l'harmonie diatonique, qui existait donc alors longtemps avant que *Ludovico Viadana*, né à Lodi, près de Milan, et qui fut maître de chapelle à Mantoue en 1644, eût inventé la *basse chiffrée* et continue, qui n'est que la réduction à des signes simples, connus, d'une compréhension prompte et facile, de tout le système des ac-

cords successivement adoptés en pratique. Cette *école flamande* a fourni des compositeurs, des chanteurs, des exécutants, des maîtres enfin à toute l'Europe, depuis le quatorzième siècle jusqu'au seizième, à la fin duquel les orages politiques la dispersèrent. On prétend que les premiers germes de l'harmonie remontent au huitième siècle; cette opinion, pour être peut-être un peu anticipée, n'est pas absolument dépourvue de vraisemblance. En effet, l'orgue était connu en 757; le contrepoint date du neuvième siècle; les premiers *chants organisés*, c'est-à-dire terminés par la tierce mineure ou la sixte majeure, ont dû nécessairement précéder le contrepoint; il y a donc eu évidemment *harmonie* dès l'instant où il y a eu *chant organisé* et *contrepoint*, puisque l'un ne pouvait pas exister sans l'autre: toutes ces déductions sont les conséquences naturelles de la possession de l'orgue qui est incontestablement la cause première de l'invention de la musique moderne. Mais il est une vérité que l'on ne saurait trop répéter, c'est qu'il n'est aucune science, aucun art, qui soit sorti tout formé, tel que nous le pratiquons aujourd'hui, du cerveau humain, ainsi que *Minerve* sortit toute armée du *cerveau de Jupiter*. Ce n'est qu'après de longs tâtonnements, de nombreux essais, et après de longues suites d'années, que l'on est parvenu, sinon à la perfection, qui n'est point permise à l'homme, du moins à l'état actuel des choses. De là, l'*incertitude* sur les origines, la marche des progrès, sur les causes, les effets, leur nature, leurs auteurs; de tout ceci ressort la difficulté presque insurmontable, ce me semble, d'éviter le double danger de commettre des *erreurs*, ou des *omissions*.

On a déjà pu voir, par les différents exemples que j'ai rapportés précédemment, que la seule *notation de la musique* avait subie de grandes variations; je puis en offrir une nouvelle preuve par un fragment appartenant au *quatorzième siècle*, que l'on me communique, et qui présente encore une nouvelle modification dans la forme des notes.



Ces divers changements ne furent pas les seuls, et la manière dont s'écrit le plain-chant de nos églises n'est pas en tout conforme aux différents exemples que j'ai mis sous les yeux du lecteur; la forme *des clefs* n'est pas non plus semblable; la clef d'*ut* s'écrit ainsi maintenant ; la clef de *fa* de cette manière , et il faut savoir que, dans ce système deux clefs seulement sont usitées: la clef d'*ut*, qui se pose sur les quatre lignes de la portée à quatre lignes, et la clef de *fa* qui ne se pose que sur la troisième ligne, ce qui donne pour la figure, pour la position de chacune des deux clefs, pour l'intonation, les *résultats* suivants:



Le dièse, le bémol, le bécarre sont admis en pratique, chose remarquable! selon la *coûtume de l'église de Bayeux,* où je puise les renseignements que je consigne ici : l'effet de ces trois signes est le même que dans la musique profane. La mission du dièse, ainsi que du bémol, est d'adoucir la rudesse de certains passages, et surtout de détruire le mauvais effet de la rencontre de trois tons de suite, produisant l'intervalle que nous nommons *triton.* L'église de Bayeux n'admet que *trois valeurs,* ou figures de notes noires, qui sont: la *longue,* ayant une queue ■, la *moyenne,* qui n'a point de queue ■, et la *brève,* qui est en forme de losange ♦. La longue à queue vaut trois temps, la moyenne n'en vaut que deux, la brève n'en vaut qu'un seul. Deux brèves valent une moyenne; trois brèves, ou une brève et une moyenne, valent une longue. Cette église admet les deux tierces *majeure* et *mineure,* la quarte juste, la quinte juste, l'octave, et proscrit tout le reste. Il est bien entendu qu'il n'est ici question que d'intervalles purement mélodiques. Elle donne au mot *ton* trois acceptions différentes : 1° celle du ton mélodique, ou intervalle entre deux sons, comme *ut, ré,* dont le demi-ton est la juste moitié; 2° donner, ou prendre le ton, comme on donne le *la* dans un orchestre pour rallier toutes les parties: c'est ordinairement *le hautbois* qui donne le ton, comme le moins impressionable, le moins susceptible de hausser ou de baisser, suivant le chaud, le froid, le sec ou l'humide; 3° le ton dans lequel on est, la manière d'être dans ce ton qui fait la différence d'un chant avec un autre, différence qui dépend constamment de la position des deux demi-tons que contient chaque gamme. Comme cette position n'avait rien d'uniforme, de parallèle dans les *modes,* ou *tons* des anciens, qui n'admettaient point de note sensible, ni de première tierce majeure ou mineure, il en résultait nécessairement qu'il n'y avait point de *ton réel,* ni majeur, ni mineur, ni en *ut,* ni en *la.* Je doute fort que je me trompe dans cette appréciation. Le nom de *plain-chant* veut dire chant plane, uniforme, marchant d'un pas constamment égal: c'est celui de saint Grégoire, plus simple encore, à ce que l'on assure, que celui de saint Ambroise. Celui de saint Grégoire était divisé en deux livres; le premier était l'*Antiphonaire*, affecté aux

vêpres et matines, aux antiennes, aux psaumes et aux cantiques; le second, le *Graduel,* mot qui vient du latin *gradus,* lequel signifie qu'autrefois, entre l'épître et l'évangile, on chantait sur les degrés de l'autel, le graduel, dis-je, était appliqué au chant des hautes messes, et à la partie que je viens de citer, entre l'épître et l'évangile. Ce fut positivement le pape *Etienne* qui, pendant son séjour à la cour du roi Pépin, en 745, introduisit en France le chant grégorien. L'église de Bayeux, qui paraît avoir fait autorité dans son temps, ne reconnaissait que *huit tons:* quatres impairs, les premier, troisième, cinquième, et septième; et quatre pairs, les deuxième, quatrième, sixième et huitième: les impairs passaient pour les plus nobles; les *tons authentiques* sont cependant sans aucun doute au nombre de *six: ré, mi, fa, sol, la, ut,* fournissant un égal nombre de *tons arithmétiques, plagaux,* etc. Par une règle contraire à celle du contrepoint rigoureux, qui prescrit au plain-chant de ne point dépasser les bornes de l'octave, elle admettait que les tons impairs pouvait excéder leur finale d'un *neuvième* son dessus, et d'*un* seulement au-dessous, ce qui donnait alors une extension de *dixième* au plain-chant: licence qu'aucune règle actuelle n'admet dans aucun cas. Les tons pairs ne pouvaient monter que de *cinq* ou *six* sons au-dessus de leur finale, mais ils pouvaient descendre d'un égal nombre de degrés au-dessous. Ces tons pairs ou impairs se divisaient en *simples, mixtes, réguliers, irréguliers,* naturels et transposés. Suivant ce que j'ai pu comprendre, on appelait *ton simple,* soit pair, soit impair, celui qui ne dépassait pas l'étendue de l'octave; *ton mixte,* celui qui participait du pair et de l'impair en montant de huit ou neuf sons au-dessus de sa finale, comme dans les impairs, et en descendant de cinq ou de six sons au-dessous de cette finale, comme dans les pairs, ce qui ne donnait pas moins de quinze à seize sons à un plain-chant, comme celui du *Salve Regina,* par exemple, et fait naturellement supposer que les voix avaient acquis, à l'époque où ces règles furent adoptées, une grande extension et des développements extraordinaires.

Chaque ton régulier a sa finale et sa dominante (toujours dans le système dont je viens de parler); mais cette dominante n'est pas

exclusivement la quinte comme dans la musique moderne. Il y a quatre finales qui sont *ré, mi, fa, sol,* et quatre dominantes qui sont *fa, la, ut, ré.* Le premier ton a pour finale *ré* et pour dominante *la;* le deuxième ton a *ré* pour finale et *fa* pour dominante; le troisième ton a *mi* pour finale et *ut* pour dominante; le quatrième ton a *mi* pour finale et *la* pour dominante; le cinquième ton a *fa* pour finale et *ut* pour dominante; le sixième ton a *fa* pour finale et *la* pour dominante; le septième ton a *sol* pour finale et *ré* pour dominante; le huitième ton a *sol* pour finale et *ut* pour dominante; ainsi, des tons impairs, le premier le cinquième et le septième ont leur dominante à la quinte: le troisième l'a à l'octave; des tons pairs le deuxième et le sixième ont leur dominante à la tierce; le quatrième et le huitième l'ont à la quarte; *ré* est la finale du premier et du deuxième ton; *mi* est la finale du troisième et quatrième ton; *fa* est la finale du cinquième et du sixième ton; *sol* est la finale du septième et du huitième ton. Toutes les dominantes se réduisent également à *fa, la, ut, ré;* chaque finale termine deux tons. Dans les antiennes et dans les psaumes, la première note est ordinairement la dominante, ce qui, avec la finale, facilite la connaissance du ton de chaque morceau de chant. Il en est de même pour les introïts. Une règle instamment recommandée est celle qui prescrit d'observer scrupuleusement la valeur des syllabes longues ou brèves; si l'on se rappelle tout ce qui a été dit précédemment sur cette matière, on concevra parfaitement l'urgence de cette règle et de son application. On recommande expressément de ne point couper un mot en deux pour respirer. On emploie, dans ce même système, le point après une note quelconque, non pour l'augmenter d'une moitié de sa valeur, mais comme repos.

Il faut avoir une grande attention à reconnaître le ton du morceau que l'on s'apprête à chanter, ce qui se fait, comme je l'ai dit, par la dominante et la finale.

Les *ports-de-voix* demandent aussi de très grands soins; ce sont des notes exprimées en brèves ♦, et destinées à remplir par degrés conjoints, en montant ou en descendant, les divers intervalles, et à en réunir les deux extrémités sur une seule syllabe. Ce que l'on

nomme le *ton du chœur* est une espèce de *la* que l'on prend ou que l'on donne, dans une position moyenne, afin que tout ce que l'on doit chanter se règle sur ce *ton,* et laisse, néanmoins, toutes les voix à l'aise et à même d'atteindre sans effort aux extrémités aiguës ainsi qu'aux graves. Tout l'office doit se chanter à l'*unisson.* C'est le son de la dominante qui doit donner le *ton du chœur;* ce ton, une fois donné, toutes les autres dominantes doivent s'y rallier, s'y ajuster, s'y conformer, et prendre la même intonation, quelle que soit d'ailleurs la différence de ton et de nom auquel elles appartiennent, de sorte que l'office, bien que chanté dans des tons divers, est exprimé en entier avec le même point de départ, le même diapason, les noms seuls sont changés: on en use de même à l'égard des tons appelés *irréguliers* ou *transposés.* C'est toujours en raison de ce que l'on doit chanter dans le cours d'un office que l'on détermine le choix plus ou moins élevé du ton. Dans l'office annuel, ou *solennel majeur,* la dominante doit être prise au son de *la;* dans le *solennel mineur* et dans les *doubles,* au son de *sol;* enfin, dans les *semi-doubles* et dans les *simples*, au son de *fa.* Cette règle est pour *matines, laudes, la messe* et *vêpres;* dans les *petites heures,* à *complies,* on peut baisser d'un ton dans les jours solennels On doit chanter plus ou moins lentement, suivant les différents caractères des offices, de même aussi plus ou moins haut ou plus ou moins bas. Lorsque le célébrant a chanté *Deus in adjutorium,* qui donne le ton au chœur et doit conduire le chant, la première antienne doit s'élever au même ton et ajuster sa dominante sur ce ton comme si elle n'était que la continuation dudit *Deus in adjutorium.* Le choriste qui entonne le psaume doit de même conformer l'intonation de ce psaume à la dominante de l'antienne, comme si le psaume et l'antienne qui l'accompagne, étant du même ton, ayant une même dominante, n'étaient pour ainsi dire que les diverses parties d'un seul et même tout.

Le choriste doit faire concorder la dernière note du psaume qui finit avec la première de l'antienne suivante, comme une continuation et une suite naturelle: La résonnance des quatre dominantes *fa, la, ut, ré,* devant être prise sur le même son, c'est en ce

sens que l'on entend la recommandation de *chanter* à *l'unisson*. On termine l'antienne par une espèce de cadence qu'on appelle *petit neume*, et qui consiste à ajouter une note au-dessus de la dominante, une au-dessous, et à revenir à cette dominante. L'intonation a été assez de fois expliquée déjà pour qu'il me semble inutile de revenir sur ce point.

Ce que l'on entend par la *médiation* consiste en un repos qui se fait au milieu d'un verset, à peu près de la valeur de ces mots: *Jesus, Maria;* ce repos est indiqué par deux points ou une petite étoile.

Il est d'usage, dans les deuxième, quatrième, cinquième et huitième tons, d'élever d'un degré la dernière syllabe de la *médiation*, si le dernier mot de cette *médiation* est grec, hébreu, indéclinable, ou monosyllabe: cela ne se pratique point dans les premier, troisième, sixième et septième tons.

La pénultième syllabe d'un mot latin se trouvant brève, on doit élever l'antépénultième; et si celle-ci est brève, c'est la précédente qu'il faut élever.

Dans les troisième et septième tons, il ne faut jamais élever la *médiation* sur la dernière syllabe d'un mot, mais placer l'élévation de manière à ce qu'il reste après cette élévation au moins trois syllabes, sans compter les brèves. L'élévation se fait ordinairement sur l'avant-dernière syllabe d'un mot si elle est longue. La *médiation* est la même à tous les versets.

La *terminaison* est la manière de finir chaque verset de psaume ou de cantique. Cette terminaison se marque par les lettres E, U, O, U, A, E, qui sont les voyelles prises dans ces mots *SEcUlOrUm AmEn*. Chaque terminaison porte une lettre capitale qui sert à la différencier des précédentes et des suivantes.

Chaque ton a un nom qui désigne sa qualité, son appropriation. Le premier est appelé *grave*, parce qu'il doit être exprimé lentement et comme si on multipliait la valeur des notes en les prolongeant.

Le second est nommé *triste*, à cause de sa terminaison simple, courte, qui inspire la tristesse et la pénitence.

Le troisième est appelé *mystique;* on croit reconnaître en lui un caractère saint et sacré.

Le quatrième est nommé *anagogique,* qui veut dire élevé, ou qui élève, parce qu'il peut monter, dans les morceaux de chant, jusqu'à six sons au-dessus de sa terminaison.

Le cinquième est le *gai* ou *joyeux*, parce qu'il se chante en employant divers intervalles qui font en quelque sorte bondir la voix.
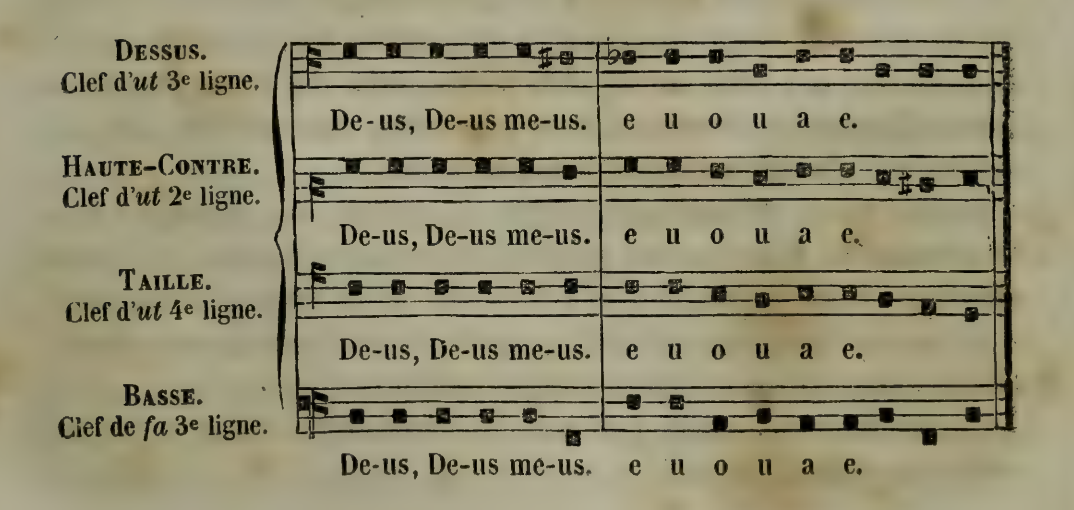
Le sixième est appellé *dévot,* parce que l'on trouve que son caractère exprime une secrète affection envers Dieu, une certaine piété, et un sentiment de commisération pour le prochain.

Le septième se nomme *angélique;* son intonation, sa cadence, sa médiation, élevées naturellement, semblent exprimer une mélodie céleste.

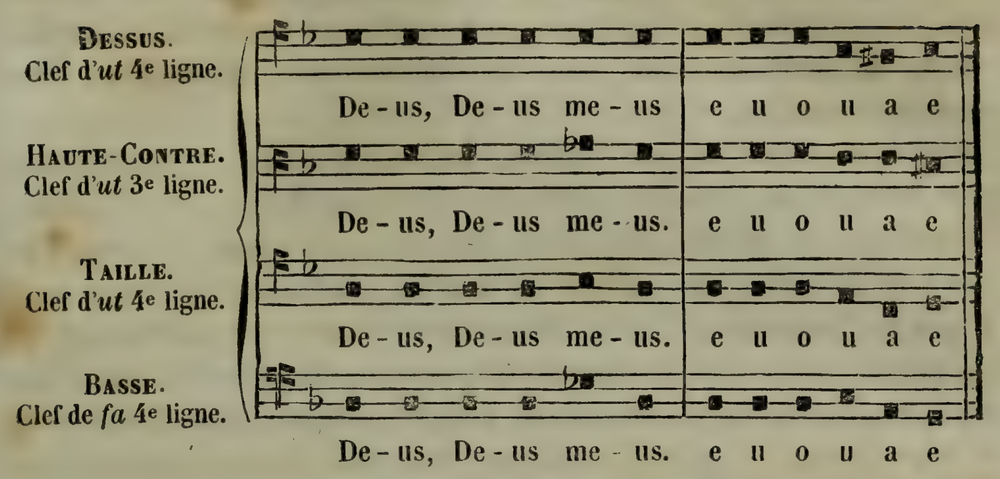
Le huitième est appelé *parfait,* parce qu'il est le dernier, la conclusion de tous les tons, faisant allusion à la huitième béatitude qui est la perfection chrétienne.

Les tons en *faux-bourdon* (desquels j'ai déjà parlé ailleurs) ont un grand rapport avec le plain-chant, et se chantent à quatre parties, savoir: *basse, taille, haute-contre* et *dessus,* en harmonie diatonique ou naturelle, lentement, et en appuyant ensemble également sur la même syllabe pour soutenir les accords. On fait, dans ce genre de composition, l'emploi du dièse et du bémol, suivant que le cas, la modulation requiert l'application de l'un ou de l'autre.

EXEMPLE DE FAUX-BOURDON DU PREMIER TON.



EXEMPLE DE FAUX-BOURDON DU DEUXIÈME TON.



J'ai cru nécessaire de donner deux exemples de ce genre de musique, qui me fournissent l'occasion de faire quelques remarques utiles. Le premier exemple est en *ré* mineur, il module en *fa* majeur et finit en *ré* mineur; à la septième *moyenne* du dessus, le *bémol* fait l'office du bécarre et rend l'*ut* naturel; cet *ut* redevient diése à l'avant-dernière *moyenne* de la hautre-contre pour opérer la cadence en *ré* par l'accord parfait de la dominante majeure qui est celui de *la*.

Le second exemple est dans des conditions toutes différentes; il commence en *si* bémol majeur, et ce ton n'est admis ni dans les six tons authentiques de l'Église reconnus par les écoles, ni même dans les quatre tons admis par l'église de Bayeux; il module brusquement par une cadence rompue sur l'accord d'*ut* pour finir en *sol* majeur, au moyen du *dièse* placé devant la dernière *moyenne* de la haute-contre, où il fait l'office du bécarre et rend le *si* naturel; de plus, il présente une exception, et cette exception est la *clef de fa* sur la *quatrième ligne:* position que l'on emploie extrêmement rarement. Cet exemple est cependant désigné comme étant du deuxième ton.

Chaque ton a un *neume* qui lui est propre; ce *neume* est une mélodie qui s'exécute à la fin des antiennes et se termine sur le son de la dernière note de l'antienne qui a précédé. Ces *neumes,* selon saint Augustin (contemporain et ami du pape saint Grégoire, au

sixième siècle), sont propres à marquer la joie qui doit accompagner les prières. Puisque ces *neumes* ont une signification mystérieuse de jubilation qui leur est particulière, ils doivent être pratiqués partout.

Ces *neumes* sont de deux espèces, grands et petits. Le grand *neume* doit être placé à la fin de la dernière antienne de chaque nocturne, de matines, de laudes, de vêpres, de prime, de tierce, de sexte, de none et de complies. Quand on double, ou quand on triple une antienne, le *neume* ne se fait qu'après la dernière répétition; on ne l'applique point aux antiennes de commémorations, non plus que depuis le dimanche de la Passion jusqu'à complies, du samedi saint inclusivement, ni après l'antienne *Hæc dies* dans la semaine de Pâques, ni dans l'office des défunts.

Le petit *neume* se fait à l'élévation d'une antienne, d'un répons, d'un introït, d'un graduel, d'un alleluia, d'un offertoire et d'une communion.

Il ne s'exécute pas en montant de la même manière qu'en descendant.

Si la note où se termine l'élévation de l'antienne, ou toute autre partie des offices, va en montant, avant d'entonner cette note, on attaque la note qui lui est supérieure, on descend à celle qui lui est inférieure, et enfin on arrive à la note finale qui se trouve ainsi précédée d'une supérieure et d'une inférieure. Si, au contraire, la note finale descend, on attaque le degré inférieur et l'on revient ensuite à la finale. Ce petit *neume* ne se fait point pendant les trois jours avant le dimanche de Pâques.

(Dans cette analyse des règles théoriques auxquelles sont soumis les usages de l'Eglise, que j'ai cru utile de placer ici, je me suis arrêté avec quelque insistance sur les *neumes*, dont le nom, la constitution, l'emploi, l'opportunité m'ont paru expliqués de manière à ne laisser aucune sorte de doute sur l'opinion que l'on doit s'en former, du moins d'après les enseignements fournis par le traité pratique de l'église de Bayeux, qui fit autorité dans son temps, et que j'ai entre les mains. Ce n'est pas sans quelque surprise que j'ai remarqué, dans un numéro de la *Collection de Documents inédits sur*

l'Histoire de France, que l'auteur d'un article sur la musique, fort savant d'ailleurs, prétend que saint Grégoire ne se servit point de lettres pour la notation de la musique, bien que ce système soit reconnu lui appartenir positivement par toutes les autorités historiques les plus respectables et les plus dignes de foi, et qu'il employa pour cet usage une série de figures, équivalentes à des notes, qu'il nomme *neumes*. Je ne saurais prendre un parti décisif entre ces diverses affirmations, ainsi que sur le double emploi du mot *neume*, qui me paraît tout-à-fait contradictoire; je dirai seulement que ma confiance dans les nombreuses autorités que j'ai consultées n'est nullement ébranlée, et que je demeure fixé à l'opinion que j'ai émise sur ces différents points, jusqu'à conviction évidente d'erreur ou d'inexactitude. Je poursuis.)

Le plain-chant ordinaire doit être simple, égal, à pleine voix, *battu*, c'est-à-dire que chaque son doit être légèrement attaqué par la voix afin qu'il soit bien détaché du précédent et de celui qui le suit immédiatement. Les autres parties écrites en notes inégales, comme les hymnes, les messes, etc., ne se *battent* point et se chantent avec plus d'ornement dans la voix. Dans les offices simples, un seul clerc suffit pour chanter le verset: dans les autres, il en faut deux.

Les absolutions se chantent de suite et se terminent à la quinte au-dessous sur la dernière syllabe, ou sur les deux dernières, si la pénultième est brève.

Les leçons se chantent de suite sur le ton de la dominante du chœur. Avant le point que termine chaque phrase, on descend à la quinte la dernière syllabe si la pénultième est longue, ou les deux dernière si la pénultième est brève.

On ne descend point avant les mots grecs, hébreux, barbares, ni avant le nom de Jésus, ni avant l'*amen*, ni avant les monosyllabes; on chante sur une seule intonation et sans aucune inflexion. Si la phrase qui précède un point d'interrogation est courte, le lecteur doit la commencer par la note *sol*, si la dominante est *la*, et la remonter à ce *la* à la dernière syllabe, si elle est longue, ou aux deux dernières si la pénultième est brève.

Si la phrase interrogante est longue, on la divise en deux; on chante la première moitié sur le ton de la dominante, la seconde un ton plus bas, et on la remonte à la dominante à la fin. Le *capitule* se chante sur le ton de la dominante, et descend de quinte à la dernière syllabe. S'il se termine par un nom grec, ou hébreu, ou par un monosyllabe, on ne change point d'intonation.

Les commémorations terminent leurs verset en descendant de l'*ut* au *la*. Les oraisons, n'ayant point de conclusions, se chantent sans changer d'intonation, la dernière seulement ayant une conclusion se chante comme celle de l'office. Les prières, kiryes, etc., se chantent sans changement. A la fin de l'antienne de la Vierge, qui termine laudes, le verset se chante sans inflexion.

Pour les petites heures, on chante *Deus in adjutorium* et les *capitules* comme à laudes. Les répons brefs et les prières se disent comme à la fin de complies; le martyrologe, le canon se chantent sur le ton des leçons comme à matines. Les oraisons se terminent à la quinte du *lá* au *ré*. Les exorcismes du sel et de l'eau se terminent de même à la quinte au-dessous. Les prophéties se chantent sans inflexions, mais à chaque point on descend à la quinte. Cependant au point qui est précédé d'un mot grec, ou hébreu, ou d'un monosyllabe, on ne descend pas: on fait seulement la dernière note plus longue du double environ de la valeur.

Lorsqu'on chante l'épître, il faut faire fléchir la voix d'un ton et revenir à l'intonation précédente toutes les fois que l'on rencontre une syllabe marqué de ce signe V. On hausse au contraire d'une tierce mineure, puis on ramène à l'intonation primitive toutes les syllabes marquées de ce signe A. Dans l'évangile, on baisse du ton à chaque syllabe marquée ainsi V, qui se trouve avant les deux points, et on prolonge la pénultième, ou l'antépénultième avant le point, lorsque l'on y voit cette marque ⌣.

A vêpres on en use comme à laudes, le capitule se termine en faisant descendre cette terminaison de quinte, du *la* au *ré*.

Les psaumes *Miserere* et *De profundis* se chantent alternativement par les deux chœurs. Aux petites heures et à complies, l'oraison se termine à la quinte de l'*ut* au *fa*.

Dans l'office double des défunts, le verset qui précède le cantique est chanté par deux clercs; dans l'office simple, il l'est par un seul.

Il est expressément *recommandé*, lorsque l'on écrit pour l'Eglise, de conserver au plain-chant toute sa gravité et sa simplicité; de ne point perdre de vue que le chant pour les grandes fêtes, bien que plus gai, plus fleuri, doit toujours être élevé, noble, majestueux, digne en un mot du sujet et du lieu où il s'applique; d'éviter les intervalles de sixte majeure, de septième, de triton, à plus forte raison de seconde et de neuvième; de ne point mettre des notes longues sur des syllabes brèves, ou des notes brèves sur des syllabes longues; d'observer scrupuleusement le sens, l'esprit, la couleur des paroles, afin d'y conformer le chant; de ne point couper le chant à tout propos par des cadences, qui semblent terminer le morceau à chaque phrase; d'éviter des sauts de tierce, de quarte, ou même de seconde, sur une syllabe brève; enfin de donner à chaque morceau le caractère propre inspiré par un juste sentiment des paroles et des convenances, ayant grand soin surtout de recommander aux chanteurs de ne point dénaturer le chant et le sens par une surcharge hors de propos d'ornements, de trilles, de point-d'orgues, etc., qui gâtent si souvent la musique au lieu de l'embellir.

A l'égard des voix, dont la conservation est nécessaire pour l'exécution de la musique vocale, il est *prescrit* de s'abstenir de l'excès des boissons; de ne point forcer la voix pour la faire monter ou descendre plus qu'elle ne peut naturellement le faire, ou pour la faire paraître plus forte; de chanter toujours à voix pleine sans employer le *fausset*, ou la voix de tête; d'éviter de chanter immédiatement après le repas, ou après une longue course à pied ou à cheval; de ne point fatiguer sa voix en chantant trop longtemps de suite, surtout lorsque l'on a quelque dispositions au rhume ou à l'enrouement; de ne point chanter devant un grand feu sans mettre quelque chose devant sa bouche; de ne jamais chanter le soir au serein; de ne s'exercer que le matin à jeun; d'éviter les intempéries de l'air, le grand froid, le grand chaud, l'humidité, le

brouillard; de ne point s'asseoir sur l'herbe, d'éviter le froid aux pieds, à la tête, qu'il faut soigneusement couvrir la nuit, ainsi que le col qu'il faut entourer d'un mouchoir; de s'abstenir de l'usage trop fréquent du tabac, surtout le soir et la nuit; de n'user qu'avec une grande réserve des acides, des crudités, des liqueurs, des sucreries, de la pâtisserie et des ragoûts, ainsi que des noix ou autres espèces d'amandes.

Je me suis *limité* dans cet examen à exposer sommairement les règles et les préceptes contenus dans cette méthode, sans prétendre les expliquer ou les discuter; j'ai même omis beaucoup de détails de peu de valeur, à la vérité, et de nombreux exemples qui auraient fatigué sans fruit l'attention du lecteur; mais j'ai eu, pour placer ici cet extrait, plusieurs raisons que je dois faire connaître. La première a été de compléter ce que j'ai pu savoir, ce que j'avais à dire sur la notation de la musique et les nombreuses variations qu'elle a subies à l'égard de l'Eglise seulement, où la mesure musicale n'a jamais pénétré, et où les *figures de notes* que j'ai transcrites ci-dessus sont les dernières adoptées et conservées en pratique, lesquelles datent de 1780; la seconde raison qui m'a déterminé a été celle-ci: de faire ressortir autant que cela était possible, par la comparaison et la discussion, l'incertitude, le *défaut d'unité*, qui a existé de tout temps et jusqu'à une époque fort rapprochée de nous, dans les divers systèmes musicaux qui ont régné tour à tour en Europe depuis l'origine du monde, et particulièrement depuis le premier siècle de l'ère chrétienne. La troisième enfin a été d'offrir au lecteur *quelques notions* sur un genre de musique peu connu dans le monde musical, et moins encore des amateurs qui forment en grande partie la société actuelle. Mon but a été d'en donner quelque idée aux nombreux partisans de l'art sur lequel j'écris en ce moment, et parmi lesquels il n'en est qu'un fort petit nombre, à ce que j'imagine, auquel il soit permis de supposer assez de patience pour s'appliquer sérieusement à l'étude de ce genre de composition, et surtout le rare bonheur d'y trouver du charme. J'ai tenté de

donner satisfaction à un mouvement de curiosité, au devant duquel je suis allé volontiers, sans espérer que le lecteur en dût retirer une grande satisfaction, ou du moins une légère atteinte de plaisir, et je suis tout prêt à lui conseiller, si, dès les premières lignes de cette rapide analyse, il éprouve la plus petite disposition à l'ennui, de tourner promptement quatre feuillets, et de mettre sans scrupule les huit dernières pages de ce chapitre de côté : j'ai voulu lui épargner la fatigue et l'ennui d'un travail aride dont le résultat demeurerait probablement fort au-dessous de la peine qu'il aurait prise pour atteindre à la connaissance, au moins superficielle, de cette partie primitive de l'art musical ; mais, si je n'ai fait que substituer la fatigue de me lire à celle de chercher, mon but serait totalement manqué, et je n'en serais pas moins exposé à subir un blâme contre lequel il est aussi juste que naturel que je cherche à me prémunir. Toutefois, on retirera pour fruit de la lecture de ces dernières pages, outre les détails qui y sont consignés touchant la musique et quelques uns des usages intérieurs de l'Eglise, une nouvelle preuve des nombreuses contradictions faciles à constater par le rapprochement entre les divers écrivains sur une seule et même matière, si l'on a fait quelque attention et si l'on se rappelle ce que j'ai dit à propos des *neumes*, que l'église de Bayeux, d'accord avec les historiens, explique théoriquement comme un *ornement final*, une *construction additionnelle* destinée, dans chaque ton, à la terminaison d'un chant, et dont elle pose soigneusement les formes ainsi que les cas et les règles d'après lesquelles ces *neumes* s'appliquent, s'exécutent, tandis qu'une autre version nous les présentent comme de simples caractères destinés à former une *séméiographie*, ou *notation*, attribuée à saint Grégoire, qui substitua les lettres latines aux lettres grecques pour organiser son nouveau *diagrame*, ou échelle diatonique des sons. *J.-J. Rousseau*, s'appuyant sur saint Augustin, explique le *neume* comme je l'ai fait, d'après l'autorité de l'église de Bayeux ; de plus, j'ai consulté des personnes profondément versées dans la profession, qui m'ont expliqué le *neume* parfaitement dans le même sens. Je suis donc autorisé à demeurer dans mon sentiment et à regarder le *neume* comme un ornement final de chant, ou de plain-chant, et à consi-

dérer saint Grégoire comme le promoteur des six lettres latines désignant les six sons de l'hexacorde, mais non pas comme ayant employé des *neumes* comme moyen de notation, si ce n'est subséquemment.

CHAPITRE XX.

SEIZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

D'un pas chancelant, embarrassé par le doute et l'incertitude, effrayé par l'obscurité, par l'absence du savoir et des mérites dont je suis mal pourvu, j'avance à pas lents et suis enfin parvenu jusqu'à ce *seizième siècle;* ce qui m'a paru vrai, ou du moins vraisemblable, je l'ai admis jusqu'ici sans hésiter; ce qui m'a semblé contradictoire, je l'ai discuté, j'ai fait mes efforts pour le concilier; ce que j'ai cru faux, ou sans utilité, je l'ai rejeté sans balancer. On pourra remarquer, je le sais, quelques *répétitions,* dans lesquelles je suis tombé forcément lorsque de nouveaux détails sont venus éclairer un même fait, ou que j'ai articulées volontairement lorsque j'ai cru nécessaire de rappeler à la mémoire un point fugitif, facile à oublier, et indispensable cependant à la liaison et à l'intelligence des diverses parties du tout. Si je me suis permis en outre quelques *digressions,* quelques *citations historiques,* c'est que je les ai crues utiles à l'appui des raisonnements, ou du moins propres à jeter quelque agrément sur une narration longue, sèche parfois en raison de l'aridité de certaines parties de la matière et de la stérilité de certaines époques. Les charmes d'un style élégant, facile, toujours clair, auquel je n'ai certainement pas la prétention d'atteindre, aurait pu prêter un secours agréable et souvent nécessaire pour déguiser, ou combler les *lacunes inévitables* qu'il m'a fallu franchir

sans autre soutien que mon zèle et le désir ardent de faire quelque chose d'instructif qui nous manquait, et *l'Institut* royal de France l'a positivement reconnu; ou au moins de préparer dans ce but quelques matériaux propres à être mis en œuvre par une main plus habile: mais il n'est pas en mon pouvoir de dépasser les bornes de ce vœu. Je vais donc reprendre la biographie fort abrégée des évêques de Rome que j'ai interrompue à la mort du pape Alexandre VI, arrivée, comme je l'ai dit, en 1503.

Pie III lui succéda et mourut dans cette même année (1503). Il se nommait *François Todeschini* et était fils d'une sœur de Pie II: il cessa de vivre vingt-cinq jours après son élection. Ses vertus faisaient espérer l'oubli des crimes de son prédécesseur: cet espoir fut trompé. Pour punir *Louis XII,* protecteur déclaré du duc de Valentinois (César Borgia), fils du pape Alexandre VI, il bannit tous *les Français* des états de l'Eglise. Jules II fut immédiatement élu, et jouit du pouvoir jusqu'en 1513, qu'il mourut. Son nom était *Julien de la Rovère.* Il avait fait élire Pie III, et se fit nommer lui-même après sa mort. Jules II était belliqueux; ambitieux et ingrat envers Louis XII, auquel il avait demandé des secours, et auquel il fit la guerre dès qu'il n'eut plus besoin de son appui; mais il fut battu par les Français, en 1511, à Bologne et à Ravennes. Deux ans après, il mourut, ayant accru de beaucoup, et par des moyens fort peu légitimes, l'influence du saint-siége. *Léon X* fut appelé à le remplacer, et cessa de vivre en 1521. *Jean de Médicis* était son nom, le lieu de sa naissance était Florence, et il fut nommé cardinal à l'âge de *treize ans* par Innocent VIII. Léon X était passionné pour les arts qu'il cultivait et dont il était le protecteur; il ternit sa gloire et celle de François Ier par le funeste concordat de 1515. C'est sous son règne que se vendirent le plus scandaleusement les indulgences dont le prix, destiné d'abord à faire la guerre aux Turcs, servit à continuer *l'église de Saint-Pierre*, commencée par Jules II. C'est à cette même époque que prit naissance l'opposition de *Martin Luther;* ce fameux prédicateur finit par soustraire des populations entières au pouvoir de Rome, et réussit à les rendre à leur juste indépendance. Léon X mourut à 46 ans. *Adrien VI,* son successeur, décéda

en 1523; on le nommait *Adrien Boyers;* Utrecht l'avait vu naître, en 1459, dans une condition fort obscure: il fut cependant, et par le seul ascendant de son propre mérite, *précepteur de Charles-Quint.* Il s'attira un nombre infini d'ennemis parce qu'il entreprit de réformer les abus scandaleux de la cour de Rome.

Clément VII le remplaça au pouvoir, qui lui fut enlevé par sa mort arrivée en 1534. *Jules de Médicis* était son nom. Il fut assiégé dans Rome par le connétable de Bourbon, qui le fit prisonnier et l'enferma sept mois au château Saint-Ange. Clément VII augmenta la bibliothèque du Vatican d'un grand nombre d'ouvrages très précieux. *Paul III,* que l'on nommait *Alexandre Farnèse*, fut appelé au pouvoir à 68 ans. Son caractère fut conciliant avec tous les souverains, excepté avec le roi d'Angleterre. *Jules III* prit possession du saint-siége après Paul III, et le quitta à sa mort, arrivée en 1555. *Jean Marie Giocchi* était son nom: il n'emporta que fort peu d'estime pour ses mœurs et sa conduite.

Marcel II lui succéda, et mourut dans la même année (1555), vingt-et-un jours après son élection. Il avait d'excellentes intentions qui le firent beaucoup regretter.

Paul IV prit alors les rênes du pouvoir, et les abandonna en 1559, qu'il mourut. Son nom était *Jean Pierre Caraffa;* il avait 80 ans lorsqu'il fut élu. Il employa ces quatre années de règne à corriger les abus; mais il irrita les Romains par son intolérable avarice, à ce point qu'après sa mort on jeta sa statue dans le Tibre.

Pie IV s'assit sur la chaire de saint Pierre, après la mort de Paul IV, et mourut lui-même en 1565; *Jean Ange de Médicis* était son nom. Il était né à Milan et était frère du marquis de Marignan, général au service de Charles-Quint. Il fit la guerre aux Turcs et était fort zélé pour la religion, mais il était aussi extrêmement vindicatif et cruel. *Pie V,* dont le nom était *Michel Ghisleri,* lui succéda et mourut en 1572. Il était né à Bosco, près d'Alexandrie; il fut inquisiteur de la foi, grand inquisiteur, cardinal et pape. Sa sévérité envers les dissidents était cruelle et inflexible. Il fut cependant bienfaisant, ce qui n'empêcha pas le peuple de se réjouir publiquement, à sa mort, d'être délivré de son oppression; cela n'a pas empêché, non

plus, cent ans plus tard, d'en faire un saint. Grégoire XIII fut appelé à le remplacer, et quitta le pouvoir en 1585, qu'il cessa de vivre. Né à Bologne, il se nommait *Hugues Buoncompagno*. C'est lui qui fit faire des *processions* et frapper des *médailles* en réjouissance de l'épouvantable massacre de la *Saint-Barthelemy*, qui eut lieu en France au mois d'août sous le règne néfaste de *Charles IX*. On doit à Grégoire XIII la réforme du calendrier. Son successeur fut *Sixte V* appelé Sixte-Quint, qui abandonna le pouvoir en 1590, qu'il mourût. *Félix Peretti* était son nom, la Marche d'Ancône sa patrie. Il joua la comédie avec tant d'art et de persévérance qu'il réunit, lors de l'élection, tous les suffrages en sa faveur, tant on était persuadé que cet homme, jadis si actif, si turbulent, si intrigant, si parfaitement détesté de ses condisciples, et que l'on voyait maintenant marchant à peine, courbé sur un bâton, accablé d'une feinte vieillesse et de maux simulés, n'avait que peu d'années à vivre, et ferait bientôt place à l'ambition de quelque autre: ce ne fut qu'à cette considération seule qu'il dut d'être élu à l'unanimité. A peine la décision du conclave fut-elle connue, qu'il jeta son bâton, se redressa, sortit de sa place et entonna le *Te Deum* d'une voix si forte que toute la chapelle en retentit. Il administra les affaires de l'état avec vigueur et exactitude, fit construire des monuments à la fois utiles et luxueux, et laissa cependant cinq millions de livres dans le trésor. Sa naissance était obscure à ce point que, dans son enfance, à ce que l'on assure, il avait gardé les cochons, et avait été reçu par charité dans le couvent où il fit sa première éducation et où il n'avait d'abord été admis qu'en qualité de domestique; il justifia par anticipation l'étrange opinion que l'on prête à *Louis XIV*, et que partagea depuis *Ferdinand*, roi de Naples, surnommé *Nasone* à cause de son énorme nez: tous deux ont prétendu: « qu'il n'y « avait qu'un prêtre qui pût se passer d'aïeux. » Un jour que Sixte-Quint se promenait avec quelques prélats de sa cour, il vit venir, du côté où il se trouvait, un troupeau de pourceaux; s'adressant alors à ceux qui l'accompagnaient: « par ici, messieurs, leur dit-il, ran- « geons-nous, et prenons garde de nous mêler. » Il prévint ainsi adroitement la réflexion maligne qu'aurait pu faire en cette ren-

contre l'esprit de gens dont il savait bien au fond n'être point aimé. Il devait toutefois se mettre peu en souci de l'opinion secrète qu'avaient de lui les familiers de la cour, sachant bien que :

Les courtisans sont des jetons ;
Leur valeur dépend de leur place :
Puissants, ce sont des millions,
Et des zéros dans la disgrâce.

Sixte-Quint avait 69 ans lorsqu'il mourut.

Urbain VII fut son successeur, et mourut dans cette même année 1590. *Jean Baptiste Castagna* était son nom : il cessa de vivre au bout de treize jours d'installation ; il était digne d'être regretté et le fut effectivement. *Grégoire XIV*, nommé *Nicolas Sfondrate*, né à Crémone, prit la place d'Urbain VII, et mourut de la gravelle au mois de juillet 1591. En si peu de temps, il *excommunia Henri IV*, roi de France, et parvint à dissiper entièrement, en faveur de la Ligue, les sommes amassées par l'économie de Sixte-Quint. *Innocent IX*, du nom de *Antoine Fachinetti*, succéda à Grégoire XIV, et ne gouverna l'état de l'Eglise que deux mois. Ses mœurs étaient pures ; homme d'esprit, aimable et bienfaisant, on le regretta sincèrement : sa mort arriva le 30 décembre 1591. *Clément VIII*, son successeur : termina le seizième siècle, et commença le dix-septième, attendu qu'il ne cessa de vivre qu'en 1605. Il se nommait *Hyppolite Aldobrandini*; c'était un homme fort savant, juste, pieux, et zélé protecteur du mérite ; c'est ce pontife qui reçut l'*abjuration de Henri IV* en 1595 ; il contribua puissamment à la paix de Vervins en 1598, et reunit le duché de Ferrare aux états romains. C'est de cette époque que datent les fameuses querelles sur la *grâce*, qui pendant deux siècles, troublèrent l'Eglise et le repos du monde chrétien.

Ainsi, depuis et y compris Alexandre VI, mort en 1503, jusqu'à Clément VIII, décédé en 1605, l'Eglise fut gouvernée, pendant le seizième siècle, par dix-huit papes lesquels habitèrent tous Rome.

La France avait pour souverain, au commencement de ce seizième siècle, *Louis XII*, soixante-et-onzième roi, lequel mourut en 1515 ; il eut pour successeurs *François Ier*, décédé en 1547 ; *Henri II*, mort

en 1559; *François II*, mort en 1560; *Charles IX* qui cessa de vivre en 1574; *Henri III* mort le 1er aout 1589; et *Henri IV*, mort assassiné par les Jésuites le 14 mai 1610.

Nous allons voir la musique prendre un *grand développement* en France dans le cours de ce siècle sous quatre rapports différents; la composition, le chant, l'exécution instrumentale, et la confection des divers instruments. J'ajouterai d'abord quelques mots à ce que j'ai déjà dit sur *Orlando Lassus*; cet habile compositeur écrivit, entre autres, une messe qui fut portée au concile de Trente par *le cardinal de Lorraine*, ce qui fait présumer que ce prélat était musicien, ou du moins grand amateur et appréciateur éclairé de la musique. Que l'on ne s'étonne donc pas si j'ai soigneusement enregistré les noms d'un si grand nombre de personnes attachées à l'épiscopat; c'est qu'en effet depuis *les pères de l'Eglise* que j'ai cités, saint Ephrem, saint Ambroise, saint Grégoire, le moine d'Yorck *Alcuin*, le diacre de Metz *Rotlan*, jusqu'à nos jours, l'art musical a constamment compté parmi ses plus zélés protecteurs des personnes attachées à tous les rangs du sacerdoce, depuis la naissance du plain-chant, du *fleurtis* ou chant sur le livre, jusqu'au *Requiem* de Mozart, depuis les premiers *mystères* joués par les premiers jongleurs, ou pélerins, ou *confrères de la Passion*, jusques aux opéras de Gluck, de Méhul et de Berton. Et cependant, bien qu'il en doive coûter d'en convenir, il faut avouer que *depuis Robert*, fils et successeur de Hugues Capet, chef de la troisième race de nos rois, *jusqu'à Louis IX*, on n'entendit pour ainsi dire plus parler de musique en France. La société des musiciens *trouvères*, *romanciers*, *chantères*, *ménestrels*, *ménétriers*, *jongleurs*, étant tombée en discrédit dans l'opinion publique et s'étant divisée, ces derniers changèrent leur profession en celle de *comédiens spirituels;* ils composèrent à leur usage des espèces de scènes tirées de l'Ecriture-Sainte, telles que la passion de J.-C., la résurrection de Lazare, la conversion de la Madeleine, etc., qu'ils vinrent jouer à Paris comme des pélerins revenants de la Terre-Sainte: c'est de là que date l'origine du théâtre en France, comme je l'ai longuement expliqué ailleurs. Il n'y avait alors que les maîtres de chapelle des rois et des cathédrales qui fussent quelque peu estimés. Depuis *Louis IX jusqu'à*

François Ier, la musique ne fut que très faiblement cultivée dans ce pays; ceci confirme ce qui a été dit antérieurement touchant la longue lacune signalée dans l'histoire de la musique depuis le douzième siècle jusqu'au quinzième.

Mais si *le cardinal Riety*, neveu du pape Sixte IV, fit construire à Rome, en 1480, un théâtre mobile sur lequel il fit représenter une comédie sainte mêlée de musique, composée par *Francesco Baverini* ou *Beverini*, laquelle fut ensuite représentée devant le pape au château Saint-Ange, n'avons-nous pas le droit de lui opposer le *cardinal Mazarin*, ministre d'Anne d'Autriche et de Louis XIV, qui fit venir en France, vers 1645, la première troupe d'opéra italien que l'on eût vue à Paris? C'est après le départ de cette troupe que l'on conçut la pensée de composer en français des ouvrages semblables; on y ajouta des *ballets* dont *Lulli* écrivit les airs: c'est ce qui le fit connaître comme compositeur. Dans le même temps, *Lambert*, maître de musique du roi, excellent musicien, perfectionna la méthode de chant. On se rappelle que cette première tentative d'opéra se fit sous la direction de *Cambert* et de l'*abbé Perrin*; les poètes qui, ultérieurement, réussirent le mieux dans la composition des poèmes d'opéra furent *Charpentier* et *Quinault*. *Cambert*, *Martin*, *Pordigel*, *Boisset*, étaient d'habiles musiciens, à cette époque où Louis XIV fit faire un grand ballet dans lequel il dansa masqué; ces sortes de ballets étaient mêlés de danses et de paroles; celles de celui-ci étaient de *Benserade*, et la musique de *Lambert* et *Lulli*; les machines, les décors étaient du marquis de *Sourdeac* et de *la Grille*, fort bons machinistes de cette époque: ce ballet fut représenté au Louvre en 1663. Selon l'abbé Perrin, dont j'ai parlé plus haut, *le Cantique des cantiques* n'était autre chose qu'une pastorale composée par Salomon, et réellement représentée pour solenniser ses noces avec la fille de Pharaon; l'invention des représentations théâtrales remonterait donc alors jusqu'*aux Hébreux*; mais je ne hasarde cette opinion qu'avec réserve, car il pourrait se faire qu'elle rencontrât quelque contradicteur, comme le chevalier *Stanislas de Boufflers*, qui a nié positivement que le roi David eût jamais joué de la harpe et dansé devant l'Arche.

On prétend que ces opéras italiens, dont j'ai déjà parlé, et que je

citais tout-à-l'heure, ont été inventés à Venise ; ce qui paraît certain, c'est que l'essai tenté par le cardinal Riety, en 1480, fit naître, en 1485, l'idée d'une comédie mêlée de ballets, intitulée: *La Vérité errante,* représentée à Venise pendant le carnaval de cette même année, et dont le sujet est assez original pour qu'on me sache peut-être quelque gré d'en donner ici l'analyse. Dans un premier ballet paraissait le temps, dont la mission était d'expliquer au public le sujet de la pièce. Venaient ensuite un médecin et un apothicaire se réjouissant des maux qui affligeaient l'espèce humaine en les enrichissant, et de ce que la terre prenait soin de couvrir leurs fautes; la vérité, maltraitée par les gens de justice, toute estropiée, venait en pleurs implorer leurs secours; mais aussitôt qu'ils l'avaient reconnue, ils s'enfuyaient sans l'écouter. Un cavalier fanfaron paraissait ensuite et venait lui offrir de prendre sa défense; mais il l'abandonnait dès qu'elle lui avait dit son nom. Un astrologue, suivi d'une troupe de philosophes, s'avançait alors, et s'éloignait rapidement sitôt qu'il savait devant qui il se trouvait. La première partie finissait par un ballet de villageois, lesquels venaient franchement au secours de la vérité. Dans la seconde partie, on voyait d'abord un marchand joyeux de ce que, pour devenir riche, il suffisait de faire deux ou trois fois banqueroute, et de s'arranger ensuite avec ses créanciers. Un financier venait immédiatement, suivi d'un autre marchand qui voulait, mais en vain, lui vendre sa conscience comme une marchandise incommode, que le financier trouvait de mauvaise défaite et sur laquelle il n'y avait aucun bénéfice à faire; la vérité se présentait à eux, mais ni l'un ni l'autre ne voulait traiter avec elle en aucune manière, et tous deux s'éloignaient brusquement. Les femmes la fuyaient avec effroi comme leur plus mortelle ennemie. Enfin la muse théâtrale, la prenant en pitié, consentait à la recevoir, à la condition qu'elle la déguiserait avec grâce et la ferait paraître dans ses représentations sous un masque, avec d'autres habits, une autre voix, un autre langage, d'autres manières et d'autres gestes. Une troupe de bouffons entrait alors, et la voyant ainsi déguisée, témoignaient leur joie de ce qu'elle était reçue parmi eux, dans un ballet très animé qui terminait le spectacle. Ce canevas de leur première pièce, formé de scènes déta-

chées, dans le genre de nos *revues*, était, comme on peut le voir, assez ingénieux et passablement satirique: on dirait que tous ces caractères sont tracés d'hier.

Je m'abstiendrai de parler du *cardinal de Retz*, attendu que ce prélat, fort peu connaisseur en quoi que ce soit, n'était très probablement nullement musicien; c'est lui qui priait *Ménage* de lui enseigner à juger des bons vers, ce à quoi le savant bel-esprit de 1613 répondait: «dites toujours, monseigneur, que cela ne vaut rien: vous « ne vous tromperez guères.» Mais je ne dois point oublier *le cardinal de Richelieu*, fondateur de l'Académie Française, dont il voulut être le chef et dont il fut le protecteur. Né à Paris, en 1585, il mourut en 1642. Je ne dirai rien de l'homme politique qui appartient à l'histoire des cours; mais s'il ne fit rien pour la musique vers laquelle son génie avait moins d'entraînement, il fit beaucoup pour les lettres et pour les autres arts; il fit bâtir deux belles salles de spectacle dans son palais cardinal, aujourd'hui le palais royal, j'en ai déjà dit quelques mots ailleurs; et, bien qu'envieux du génie, des talents du grand Corneille, il n'en fut pas moins son appui. On avait alors une *grande considération pour les artistes;* cette considération se manifestait de plusieurs manières aussi utiles qu'honorables pour ceux qui en étaient l'objet. *Eustache du Cauroy*, par exemple, né près de Beauvais en 1549, chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris et prieur d'une église de Provins, fut maître de chapelle de Charles IX, de Henri III, de Henri IV, et mourut en 1609, emportant avec lui le titre de *prince des professeurs de musique: le cardinal Duperron* a fait son épitaphe. *Ducauroy* a beaucoup écrit pour l'Eglise; malheureusement il ne reste de ses œuvres qu'une messe à quatre voix pour l'office des morts. On regarde comme certain que presque tous nos noëls sont les airs qu'il composa pour un ballet représenté devant Charles IX. *Claudin,* après *Ducauroy*, fut maître de la musique de Henri IV, roi de France, né à Pau, en Béarn, au mois de décembre 1553, d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, et de Jeanne d'Albret; Henri IV monta sur le trône après la mort d'Henri III en 1589; on lui a faussement attribué la chanson de *Charmante Gabrielle*, que l'on croit être de *Ducauroy*, comme je l'ai déjà dit: d'ailleurs, *Henri IV*, assure-t-on, ne faisait aucun cas de la mu-

sique qu'il n'aimait point. Comme je le répète, les développements de l'art musical ne se bornèrent point à la composition, à l'exécution vocale et instrumentale, ils s'étendirent jusqu'à la fabrication des instruments. Parmi les facteurs en renom de cette époque, *Amati* doit occuper une place distinguée. *Amati* perfectionna la construction des violons, des basses, des violes, dont l'élégance des formes, la douceur des sons, les font encore estimer aujourd'hui des amateurs pour les quatuors et l'accompagnement. *Amati* fit des violons, entre autres, de *deux patrons différents;* les premiers semblent aujourd'hui un peu petits; ceux, appelés *du grand patron,* bien plus rares, d'un volume de son plus considérable, sont aussi extrêmement recherchés, et d'un prix exorbitant; ses violes, ou quinte, ou altos (ce qui est la même chose) sont d'une grande dimension, ont un fort beau son, mais sont un peu incommodes à jouer à cause de leur grand patron. *Amati* travailla pour la chapelle de nos rois, et pour celles des rois d'Espagne: on rencontre encore de ces instruments ornés des blasons fleurdelisés de ces deux couronnes, ainsi que de dorures et de peintures d'assez bon goût; cet habile luthier, dont le nom était *Nicolas*, avait deux frères dont il était l'aîné; l'un se nommait *Antoine*, l'autre *André;* tous deux, sous la direction de *Nicolas Amati*, exerçaient la même profession: *N. Amati* fut aussi le maître de *Stradivarius*, par lequel il fut surpassé; mais il avait été devancé par *Gaspard Duiffoprugcar*, célèbre luthier, né dans le Tyrol italien, dans le quinzième siècle; François Ier le décida par de grands avantages à venir se fixer en France où il fabriqua tout ce qui était nécessaire pour le service de la musique du roi, et il mourut à Lyon dans un âge avancé, en 1620; d'autres facteurs de violons, de violes, de basses, dont les noms ne me sont pas parvenus, ont dû précéder ce dernier, puisque l'usage du violon remonte, comme on sait, à une très haute antiquité. Pour ne pas sortir du cercle du seizième siècle, je dirai seulement que *messer Albert,* fort habile violoniste de cette époque, fut ramené d'Italie par François Ier, et figurait avec distinction à sa chapelle en 1530. Dans ce temps-là les artistes de la chapelle du roi étaient encore appelés *ménétriers*. Il fallait donc indispensablement qu'il existât, antérieurement au règne dont je m'occupe, des luthiers,

des violons, et des maîtres pour enseigner à en jouer, ce qui dût précéder de beaucoup les *Amati* et *Duiffoprugcar* le tyrolien lui-même. *Antoine Stradivarius*, né à Crémone en 1670, surpassa son maître *N. Amati*, dont il fut le dernier et le plus célèbre élève: on croit qu'il mourut en 1728: l'époque de la mort des *Amatis*, qui furent les premiers luthiers de leur temps, n'est pas exactement connue. *Stradivarius* a prodigieusement produit, et cependant ses violons, ses basses sont d'un prix inabordable pour la plupart des artistes. Leurs formes larges et nobles, le fini de leur exécution, le volume et la pureté de leurs sons à toutes les positions, la beauté de leur vernis, dont la composition est encore une espèce de problème, la parfaite sécheresse du bois, qui avait, à ce que l'on assure, trois cents ans de coupe lorsque *Stradivarius* le mit en œuvre; toutes ces raisons réunies ont assuré pour longtemps encore une supériorité incontestable aux instruments sortis des mains ou des ateliers de *Stradivarius* sur ceux de tous ses contemporains, rivaux ou successeurs: ceci soit dit sans que je prétende porter la plus légère atteinte au mérite reconnu et justement apprécié des luthiers modernes, parmi lesquels se distinguent éminemment MM. *Thibout*, *Gand*, *Chanot*, et quelques autres. *Stradivarius* fut le maître de *Joseph Guarnerius*, né aussi à Crémone, et qui occupe le second rang après son maître: *Pierre Guarnerius*, frère du précédent, fut élève de l'un des *Amati*. Par quelques changements heureux qu'ils introduisirent dans la forme des violons, de leurs voûtes, ils parvinrent à se créer une manière à eux, et à donner un grand éclat au son de leurs instruments; néanmoins, la supériorité demeura constamment aux produits du ciseau de *Stradivarius*.

Comme élèves, ou comme imitateurs, il se forma depuis une grande quantité de luthiers distingués en Italie, parmi lesquels on remarqua *Maggini*, *Gagliani*, *Guadagnini*, et quelques autres. L'Allemagne a eu aussi d'excellents facteurs d'instruments à cordes, parmi lesquels on cite avec estime les noms de *Steiner* et de *Clotz*. Pendant que je m'occupe des instruments de musique, je signalerai le *basson*, dont l'invention est attribuée à un chanoine de Ferrare nommé *Afranio;* mais on ne sait pas de quelle époque date cette création. Le *hautbois* a été inventé en 1630; mais on ne dit ni dans quel temps,

ni dans quel lieu, ni par qui. La *clarinette* est attribuée à un nommé *Denner*, de Leipsick, en 1690. Il en est quelques autres dont je parlerai au fur et à mesure qu'ils se présenteront. *Ducauroy*, dont le nom revient sous mes yeux et duquel j'ai déjà parlé, n'est pas le seul qui ait composé des noëls; il en existe d'un nommé *Barthelemi Aneau*, qui a mis aussi en musique la quatrième églogue de Virgile. Les œuvres de ce compositeur français ont été imprimées à Lyon en 1539. L'usage d'avoir des *maîtres de chapelle*, des maîtres de musique, usage d'antique origine, comme je l'ai expliqué précédemment, était alors généralement répandu; indépendamment des empereurs, des rois, des princes souverains, des papes, la plupart des grands seigneurs, et même les particuliers riches, avaient à leur service des artistes compositeurs, chanteurs, exécutants généreusement rétribués, honorablement traités, et publiquement considérés: il n'est pas nécessaire de remonter jusqu'à Pépin-le-Bref pour établir la réalité de ces assertions. *Jacques Arcadet*, ou *Arcadet-Gombert*, fut maître de chapelle du *cardinal de Lorraine*, celui que *Henri III* fit assassiner, ainsi que *le duc de Guise*, avec lesquels il s'était reconcilié dans cette même année. *Arcadet* était français de naissance, et, à ce que l'on croit, picard; il a fait imprimer à Venise quelques livres de madrigaux: c'est tout ce que l'on sait sur ce compositeur. *Henri III*, fils de Henri II et de Catherine de Médicis, naquit à Fontainebleau, en septembre 1551, et monta sur le trône en 1574, après la mort de Charles IX son frère. *Il était très versé dans l'art musical.* On assure que Charles IX et Henri III n'eurent aucun scrupule de se faire entendre, comme chanteurs probablement, dans plusieurs occasions et publiquement: Charles IX avait cela de plus de commun avec Néron. Henri III vint au monde un an après la mort de *Constantin Dracosès*, dernier empereur de Constantinople. Ce *Dracosès* était d'une grande bravoure; il soutint cinquante jours le siége de sa capitale contre *Mahomet II*, et fut tué par un soldat musulman, vers 1550.

La mode des *madrigaux*, dont j'ai dit déjà quelques mots, ne date, en Italie, que du seizième siècle, ce genre de composition est cependant beaucoup plus ancien, car les maîtres de l'école flamande y excellaient, entre autres *Adrien Willaert*, de Bruges, né au commen-

cement de ce seizième siècle, lequel fut le véritable fondateur de l'école vénitienne et le maître de *Zarlino*. Tous ces illustres maîtres jouirent constamment d'une haute considération, et cette considération, qui remonte jusqu'à l'antiquité la plus reculée, s'est soutenue jusques à la mort du fameux *baron de Bagge,* qui cessa de vivre dans les premiers jours de la révolution de 1789. Depuis, tout est bien changé, les arts sont devenus une marchandise livrée à la merci des *entrepreneurs,* et il n'est si obscur parvenu qui ne se croie le droit de dire, comme ce *fat de Versailles:* « passez, mon cher, c'est un musicien!... » Il est bon de savoir, au surplus, que c'est à *Boileau* que s'adressait cette impertinence. Se trouvant à une porte des appartements de Versailles, où son mérite justement estimé par Louis XIV lui avait assuré un libre accès, il se rencontra en présence de deux hommes, dont l'un ne le connaissait pas et paraissait vouloir lui céder le passage: « passez, passez, marquis, lui dit le second, passez donc, c'est un poète » en ce cas, monsieur, reprit aussitôt Boileau, puisque les rangs sont connus, je passe. Il passa effectivement et fit fort bien. Le goût des arts a tellement décliné, s'est corrompu à ce point qu'on ne sait plus ce qu'il ne serait pas mieux de faire que de s'en occuper, surtout si l'on songe à faire fortune: les arts ne s'escomptent point à la Bourse, et on ne prête plus rien là-dessus; mais écartons ces tristes pensées, et continuons l'examen de *l'état de la musique pendant le seizième siècle.* Un coup-d'œil jeté de temps en temps sur la situation de celle de nos voisins d'outre-monts me semble nécessaire, ne fut-ce que pour savoir quel usage ils ont fait de ce qu'ils ont appris des maîtres flamands, belges, et des nôtres. Un fait assez curieux mérite une mention que je lui offre ici avec empressement; il s'agit d'un drame composé par un moine augustin de Ferrare, nommé *Argenti*, mis en musique par *Alphonse della Viola,* et représenté en 1567: ces deux auteurs marquent la véritable époque de la naissance de l'opéra en Italie; *Josquin Baston*, savant contrapuntiste, né dans les Pays-Bas, vivait aussi dans le même temps. Une autre circonstance confirme cette assertion, et c'est la conviction où l'on est que les opéras *Il Satiro,* et la *Disperazione*, du compositeur *Emilio del Cavaliere*, représentés à Florence en 1590, sont les deux plus anciens ouvrages de ce

genre que l'on connaisse ; de là on infère que *Cavaliere* est l'inventeur de cette espèce de composition ; je laisse le lecteur libre de discuter, d'adopter ou de rejeter cette opinion que je lui signale, mais que je n'ai nullement le projet de lui imposer.

A quelque temps de là, en 1575; on remarquait à la cour de Henri III, roi de France, un homme d'un très grand mérite, c'était *Hector de Beaulieu,* né en Limousin, lequel fut successivement maître de musique de la chambre du roi, organiste à Lectoure, attaché à une troupe de comédiens, prêtre catholique, et il mourut enfin (après avoir abjuré) ministre protestant, en 1560, à Genève. *Baulieu* composa la musique des fêtes données par le roi à l'occasion du mariage de la princesse de Lorraine, sœur de la reine, avec le duc de Joyeuse; il avait pour associé un nommé *Salmon*, également au service de Henri III, et *Jean Antoine de Baïf,* fils de l'abbé *Lazare de Baïf*, conseiller d'état et embassadeur sous François Ier. *J. A. Baïf* naquit à Venise en 1532, *et se voua à la poësie:* il était *aussi très bon musicien,* et j'acquiers la certitude que c'est lui qui fonda la première académie de musique et de poésie, et que c'est à lui que l'on doit la formation, l'organisation des premiers *concerts* donnés en France et même en Europe. Il formait ses réunions dans la maison de son père, au faubourg Saint-Marcel; *Charles IX* assistait à ces assemblées régulièrement une fois par semaine avec toute sa cour. Tous les musiciens étrangers, arrivant à Paris, sollicitaient la faveur de se faire entendre aux concerts de Baïf. Ce fut lui aussi, à ce qu'assure l'auteur *Sainte-Marthe,* qui, le premier, composa avec *Ronsard,* son ami intime et son collaborateur, *une comédie en vers français* qu'il fit jouer devant Charles IX, en 1567, à l'hôtel de Cluny, près du monastère des Mathurins-Saint-Jacques. *Baïf* mourut, et les guerres civiles de ces temps de malheurs dispersèrent les éléments de ces réunions. La musique avait repris quelque faveur, quelque considération aux fêtes du mariage de *Marguerite de Lorraine,* belle-sœur de Henri III, avec son favori le duc de Joyeuse. Ces noces durèrent quinze jours, au château de Moutier, et coûtèrent quatre millions. *Baïf* et *Ronsard* composèrent des paroles pour ces fêtes; *Beaulieu* et *Salmon* en firent la musique et eurent chacun un présent de deux mille écus. Les déco-

rations furent faites par *Jacques Patin*, peintre du roi; tous les musiciens furent habillés aux frais du roi. *La comédie française*, comme on peut le croire, n'avait pas encore alors une grande consistance; *les premières lettres patentes*, suivant le *journal de Henri III, par l'Etoile*, sont de 1577, et furent accordées par ce roi à une troupe de comédiens italiens qui vinrent s'établir à l'hôtel de Bourbon. En 1558 *les comédiens français avaient été bannis* de Paris par arrêt du parlement; les Italiens ne furent admis en France que parce que les fêtes du mariage de Marguerite de Lorraine avaient fait naître à Paris le goût de ce genre de plaisir; ces fêtes furent suivies d'un ballet comique dont les paroles étaient d'un nommé *Lachenaye*, et la musique de *Beaulieu* et *Salmon*. La reine, à son tour, donna au Louvre une superbe fête, dont *Claudin*, le meilleur musicien de son temps, fit la musique, et dont les airs de danse furent composés par *Baltazarini* dit *Beaujoyeux*, que la reine avait fait venir d'Italie avec d'autres musiciens, dont il était le chef; ce *Baltazarini* était en même temps maître de ballets fort ingénieux, et l'un des meilleurs violonistes de l'Europe: ce ballet eut un succès prodigieux. On était dans l'usage, en ce temps-là, comme je l'ai fait remarquer, de mêler des paroles et même du chant à l'action des ballets: c'est probablement de cet usage qu'est né notre *grand opéra français*, où l'action dramatique prit la première place, et où les ballets ne furent plus qu'accessoires; de ces ballets on vit sortir encore une autre combinaison, connue aujourd'hui sous le nom de *ballets-pantomimes*. Les sujets de ces derniers se traitaient de la même manière et aussi régulièrement que toute autre composition dramatique, avec cette différence que tout s'exprimait par gestes, sans aucune parole, sans toutefois que la danse en fût exclue; la musique était l'accompagnement nécessaire de ces poèmes mis en action par la pantomime. Tels furent les beaux ballets de MM. *Noverre*, *Gardel*, *Milon*, et plusieurs autres, desquels fut enrichie la scène de l'Académie royale de Musique pendant le dix-huitième siècle, le commencement du dix-neuvième, et que l'on regrette vivement de n'y plus voir.

Dès l'année 1585, il se forma des *corps de musique* dans diverses églises, à l'imitation de ceux que nos rois avaient toujours entre-

tenus à leur service, et de celui que *Baïf* était parvenu à réunir dans sa maison. C'est aux processions de la confrérie des *Pénitents*, établies par Henri III, et auxquelles il assistait fort dévotement, que commença à s'introduire en France la musique *chorale*, c'est-à-dire à plusieurs parties, exécutée par des voix seulement sans aucun accompagnement. De Henri III, jusqu'à la fin du règne de *Henri IV*, il n'y a rien d'intéressant à rapporter à l'égard de la musique. Henri IV, assure-t-on, ne l'aimait point et n'en faisait aucun cas; *Marie de Médicis*, sa femme, l'aimait au contraire beaucoup, et peut-être un peu trop un nommé *Coniny*, maître de musique de sa chambre... *Henri II*, mari de *Catherine de Médicis*, mourut, comme on sait, d'un coup de lance qu'il reçut dans l'œil, en un *tournoi*, de la main du seigneur de *Montgomery;* mais peu de personnes savent probablement que *les premiers tournois* ont été inventés par l'empereur de Constantinople *Manuel Comnène*, qui régnait en 1143, pour divertir sa cour. Henri II naquit à Saint-Germain, en mars 1518, de François I[er] et de Claude de France; il épousa Catherine de Médicis en 1533, et monta sur le trône en 1547: Henri II était très bon musicien. Un *ambassadeur turc*, qui assistait au tournoi où ce roi fut mortellement blessé, ne put s'empêcher de dire: « si c'est pour tout « de bon, c'est trop peu, mais si ce n'est qu'un jeu, c'est beaucoup « trop. » Depuis le mois de février 1552, sous le règne de ce même roi Henri II, jusqu'en octobre 1765, six individus de la même famille et du nom de *Ballard*, obtinrent, de père en fils, par lettres-patentes, le privilége exclusif d'imprimeurs de la musique de la chapelle, de la chambre et des menus-plaisirs du roi: c'est-à-dire pendant un espace de 213 ans. C'est en l'année 1600 qu'il fut fait mention de la *viola da gamba*, espèce de viole plus grande que nos altos, ou de basse plus petite que les nôtres, montée de sept, ou six cordes. Cet instrument se tenait entre les jambes, de la main gauche, et se jouait de la main droite avec un archet. C'est sans doute le même que depuis on a nommé *basse-de-viole*, dont personne ne joue plus, que personne ne connaît plus, excepté peut-être M. *Raoul*, magistrat du plus grand mérite et grand amateur de musique. Cet instrument était fort estimé à l'époque que je viens de signaler; un

nommé *Coperario,* anglais de naissance, en jouait fort bien et fut choisi par *Jacques Ier,* roi d'Angleterre, pour enseigner la musique à ses enfants, ainsi qu'à se servir de cet instrument. *Baïf,* dont j'ai déjà parlé, ainsi qu'un sieur de *Courville,* furent nommés en 1570, par Charles IX, organisateurs et inspecteurs d'unc sorte d'*Académie française,* qui avait pour mission le perfectionnement de la langue française et le rétablissement, si la chose eût été possible, du rhythme grec et de celui des Romains; mais on prétend que *Baïf* nuisit plus qu'il ne contribua aux progrès de notre langue, à cause de la bizarrerie de son ortographe. Comme *Charles IX, Erich XIII,* roi de Suède en 1560, avait un goût prédominant pour la musique; il était de plus compositeur, et il a écrit à quatre voix la musique de plusieurs cantiques latins, entre autres celui qui commence par ces mots: *In te Domine speravi,* etc. *Pierre Ronsard,* poète français, né dans le Vendômois en 1524, était l'ami et l'associé de *Baïf,* le favori de Charles IX, qui le voulait sans cesse auprès de lui; ce poète était l'oracle de la cour et de la ville; il savait plusieurs langues, était fort érudit, écrivit quelques bons ouvrages; mais il était, disent les biographes, d'une insupportable vanité à l'égard de sa naissance, de ses nombreuses maîtresses et de ses vers: c'était un *lion* de l'époque, moins les *gants jaunes,* plus la politesse, l'instruction et le mérite. Il fut porté aux nues de son vivant, et tomba dans un profond mépris après sa mort: ce qui a fait dire à juste titre qu'il n'avait mérité ni l'exagération de son élévation, ni la rigueur de sa chûte. *Elisabeth,* reine d'Angleterre, qui mourut en 1603, à 69 ans, voulut, assure-t-on, entendre toute sa musique au moment de sa mort, et l'écouta fort paisiblement jusqu'à l'instant où elle rendit le dernier soupir. *Charles-Quint* était fort bon musicien, homme de goût et de discernement; il abdiqua sa double couronne pour se faire moine, et en quelque sorte horloger, car j'ai vu quelque part qu'il avait dans son couvent de Saint-Just, en Estramadure, la fantaisie de posséder dans ses appartements une grande quantité de pendules qu'il s'appliquait sans cesse à faire marcher ensemble; mais n'ayant pu y parvenir, malgré tous ses soins, il s'écria un jour, dans un mouvement d'impatience: «comment un homme est-il assez fou

«pour prétendre régler à lui seul toutes les parties d'un grand « empire, lorsqu'il est démontré qu'il est presque impossible de faire «marcher régulièrement ensemble une vingtaine d'horloges! » Il y avait probablement plus de dépit que de sincérité dans cette exclamation toute philosophique : si toutefois elle lui est jamais échappée. Il mourut le 21 septembre 1558. J'abandonne les grandeurs et le trône, où j'aurai cependant occasion de remonter, pour m'occuper d'un homme de modeste condition, obscur ouvrier, qui, après avoir été longtemps tonnelier à Amiens, trouva, à force de recherches, le moyen de perfectionner le mécanisme de l'orgue: avant cette époque, il était extrêmement défectueux; cet ingénieux artisan se nommait *Dallery:* on ne sait pas au juste en quel temps il vécut ni celui de sa mort; mais, bien qu'il n'ait certainement pas amené l'orgue au point de puissance où il est aujourd'hui, on ne lui doit pas moins de reconnaissance pour les améliorations que son génie inventif à su y introduire. La fin du seizième siècle a vu naître une famille très distinguée d'organistes, de clavecinistes, de harpistes, de chanteurs, de compositeurs, qui ne compte pas moins, de nos jours, de treize personnes des deux sexes, dignes par leurs talents variés et profonds d'honorer la France qui est leur patrie: cette famille est celle des *Couperins.* Trois frères, nés à Chaume-en-Brie, furent la souche de cette famille, dont le dernier rejeton, mademoiselle *Céleste Couperin,* existe probablement encore, et annonçait, dès sa jeunesse, qu'elle serait digne un jour du nom qu'elle portait.

J'ai déjà dit que la théorie musicale ne fut décidément fixée que lorsqu'un bon système de *tonalité* eut été organisé, et que l'harmonie, soumise aux mêmes intermittences d'innovations, d'écarts, d'incertitudes, d'obscurité, d'arbitraire, eut pris une assiette régulière; ces résultats ne purent être obtenus que lorsque cette *tonalité* eut été systématisée et constituée d'une manière positive et invariable; ceci se prouve naturellement par de certaines révélations, que je m'empresserai de reproduire toutes les fois qu'elles se présenteront à mes regards. Je dénoncerai sans détour au lecteur la tentative de *René Descartes,* né en Tourraine, en mars 1596, qui

prétendit faire passer la tierce majeure pour une consonnance parfaite. Cette étrange idée, qui n'eut point de suite, prouve qu'il régnait encore en ce temps beaucoup de tergiversations sur la nature même des intervalles ; on en doit conclure que les autres parties de la science n'étaient pas encore fondées sur des bases mieux définies, mieux arrêtées, et que le sentiment, l'instinct musical étaient à peu près les seuls guides que l'on consultât et que l'on suivît. Pour prendre en quelque sorte cet instinct sur le fait, il serait curieux de consulter le recueil de *Danseries*, imprimé chez *Duchemin*, en 1564, contenant le chant des *branles communs, gais de Bourgogne, de Champagne, de Malthe, d'Ecosse, de Poitou, des sabots, de la guerre, des gaillardes, ballets, basses danses, allemandes, hauberrois, voltes*, etc., par *Jean d'Estrée :* cela serait à la fois piquant et instructif. Il est fâcheux que l'on ne puisse consulter les ouvrages publiés par *Hermann Finck*, qui vivait à Wurtemberg vers 1557 ; ceux qu'il a fait imprimer sont devenus introuvables, ceux qu'il avait promis n'ont point paru, attendu qu'il est mort avant de les écrire. Le premier chapitre de l'un de ceux qui ont vu le jour avait rapport aux premiers inventeurs de la musique. Selon l'opinion de *Cœlius*, qu'il cite, et de *Josèphe*, ainsi que des écrivains sacrés, le premier inventeur fut d'abord *Jubal*, fils de *Lameck*, qui en inscrivit, avant le déluge, les éléments sur *deux tables*, l'une de *marbre*, l'autre de *briques*, ce qui prouve qu'avant le déluge on était beaucoup plus savant, plns intelligent qu'on ne le fut pendant fort longtemps après, puisque l'on savait extraire le marbre des profondes carrières où il est ordinairement enfoui, que l'on connaissait la fabrication des outils d'acier avec lesquels on le façonnait en tables polies sur lesquelles on savait aussi graver, au moyens des poinçons, des burins indispensables à cet effet et que l'on possédait également, ce qui rendait l'inscription plus durable et la mettait à l'abri de tout accident éventuel. Que de choses nous révèle cette histoire ! et que l'on avait de science *avant le déluge !!*... On savait de plus fabriquer des briques, et cette fabrication n'est pas sans quelques procédés ingénieux, sans quelques difficultés à vaincre ; il fallait en outre que l'on sût composer un mastic assez solide, assez durable, pour

joindre ensemble un nombre suffisant de briques pour former une table de la grandeur nécessaire à l'insertion des principes de la musique. On devait connaître le fer, les moyens de l'extraire des mines, d'en confectionner des instruments propres à entamer le marbre et la brique, sans quoi il eût été impossible de graver sur ces matières d'une dureté bien positive et bien connue. En vérité c'est une civilisation tout entière que le déluge nous à ravie, car, avant cette catastrophe, on parlait sans aucun doute une langue quelconque, et l'on savait lire, écrire, et la musique. Il est bien affligeant que l'on n'ait retrouvé aucun vestige de ces deux tables, on aurait su dans quelle langue on écrivait... je veux dire en quel dialecte on gravait dans ce temps-là, quels étaient les caractères de l'alphabet en usage alors; aucune de ces belles choses ne s'étant jamais vue, nous en sommes réduits à la plus complète ignorance, au doute, ou à la foi. Ce *Cœlius* dit aussi que *Jubal* transmit aux hommes la connaissance de la cythare et de l'orgue. Je rappelerai ici ce que j'ai dit ailleurs, et je demanderai bien humblement s'il ne serait pas possible que *Jubal* et *Thubal* ne fussent qu'un seul et même personnage, et que *Japhet* ainsi que *Lameck* ne fussent également identiques, et induement placés alors à des époques différentes, avec altération des noms, par suite de la confusion qui a été la conséquence forcée d'un temps presque inconnu sur lequel il ne reste que de vagues et fabuleuses traditions, attendu que l'on ne savait ni lire ni écrire après le déluge, et encore bien moins avant, je crois, et qu'ainsi on n'a rien pu nous transmettre de positif à cet égard. Le véritable inventeur de la musique, comme de cent autres choses, est inconnu. J'ai indiqué celui auquel on l'attribue. Homère semble la regarder comme un don des dieux mêmes, puisqu'il nous représente Apollon jouant de la cythare; d'autres en ont fait honneur à Orphée, à Linus, à Cadmus, à Amphion, à Pythagore, et avant tous à Mercure. La naissance si obscure de cet art, dont le berceau se perd dans les brouillards nébuleux de l'antiquité, nous force à franchir l'océan des siècles et à chercher dans un temps plus rapproché de nous, plus matériellement histo-

rique, sinon les premiers inventeurs de la musique, du moins ceux qui, les premiers, lui ont donné un commencement de forme, de doctrine, une marche et un système. Parmi les modernes, le premier nom qui se présente est, à ce que l'on assure, celui de *Henri Finck;* le second, celui de *Josquin Deprez,* qui vivait vers 1480, et que l'on appelait le *père des musiciens;* dans le même temps on a remarqué ceux de *Okenheim,* de *Bromel,* et de quelques autres, soit avant, soit après *Josquin.* Le plus intéressant de tous, suivant l'opinion de *Hermann Finck,* fut celui de *Nicolas Gombert,* élève de *Josquin,* qui a ouvert à tous ceux qui lui ont succédé le chemin de l'art musical dans toutes ses ramifications; on se souviendra sans peine que tous les noms que j'ai retracés précédemment sont flamands, belges ou français. La famille des *Couperins,* que j'ai citée plus haut, n'est pas la seule qui ait donné à la France d'excellents musiciens et de bons organistes: celui de la musique de Louis XIII jouissait d'une grande réputation et la méritait dans son temps: il se nommait *Forme.* Les savants de cette époque s'occupaient de la musique avec autant de zèle et d'affection que les philosophes de l'antiquité; *Galilée,* de Pise en Toscane, père du philosophe si indignement persécuté, publia en 1581 un ouvrage sur la musique des anciens qu'il avait beaucoup étudiée, au milieu de ses grandes découvertes, de ses heureuses inventions, et entre autres celle du télescope, inconnu avant lui, et qu'il fit avec un tuyau d'orgue dans lequel il mit des verres; il affirme dans cet ouvrage que l'usage de battre la mesure est due aux *moines,* qui se servaient de ce moyen pour régler la marche de leurs chœurs; j'ai longuement discouru sur ce point dans les chapitres précédents, et je crois cette question éclaircie: je n'y reviendrai donc pas. Il prétend aussi que les Arabes sont les inventeurs du *monocorde;* il se pourrait en effet que Pythagore, durant ses voyages, eût eu quelques rapports avec des savants de cette nation en Egypte, ou au moins avec quelque philosophe tenant d'eux cette invention, et auquel le voyageur grec l'aurait empruntée, ou adroitement dérobée; mais ceci n'est qu'une simple conjecture sur laquelle je n'insiste pas autrement. Un mot encore

sur le *monocorde*. Commençons par bien établir que ce que l'on entend par *accord*, ou *triade*, est la réunion des trois sons principaux d'une gamme quelconque, savoir : la tonique, la tierce et la quinte, auxquelles on ajoute l'octave aiguë pour compléter l'accord parfait à quatre parties, comme par exemple : *ut, mi, sol, ut*, dont la triade est *ut, mi, sol*. Il est donc bien entendu que plusieurs sons choisis, comme ceux que je viens d'indiquer, résonnant ensemble, forment un *tout harmonique*, une *triade*, un *accord parfait*.

Suivant un système assez logique, il n'existe qu'un seul accord, lequel contient tous les autres. D'après ce système, cet accord est formé des premiers produits *du corps sonore*, ou des premières divisions du *monocorde* de Pythagore, dont voici les résultats : 1° Une corde, d'une dimension quelconque, tendue sur deux chevalets placés à ses deux extrémités, donne, par le moyen d'un archet, ou du pincement d'un seul doigt, la résonnance (je suppose) d'*ut*; 2° au moyen d'un chevalet mobile, glissant à volonté sous ce *monocorde*, sa moitié donne un *ut* à l'octave au-dessus du premier, 3° son tiers donne *sol* à la douzième ; 4° son quart donne *ut* à la double octave ; 5° son cinquième donne un *mi* à la dix-septième ; 6° son sixième donne un *sol* à l'octave du tiers ; 7° son septième donne un *si* ♭ à la vingt-neuvième ; 8° son huitième donne un *ut* à la triple octave ; 9° son neuvième donne un *ré* à la vingt troisième. Ainsi, en partant du quart de la corde, ou de la double octave du premier son, on trouve en progression de tierces l'accord *ut, mi, sol, si* ♭, *ré*; en commençant cette opération à la triple octave, qui est la huitième partie de la corde, et laissant de côté les sons intermédiaires, on obtient l'accord de *ut, mi, sol, si*♭, *ré*♭; qui est le même que le précédent, dans le mode mineur. Cet accord renferme alors tous les accords primordiaux, usités dans le système actuel d'harmonie, savoir : accord parfait majeur, *ut, mi, sol, ut*. Accord partait mineur, *sol, si*♭, *ré, sol*. Accord parfait de quinte diminuée, *mi, sol, si*♭, *mi*. Accord de septième dominante, *ut, mi, sol, si*♭. Accord de septième de sensible, *mi, sol, si* ♭, *ré*. Accord de septième diminuée, *mi, sol, si* ♭, *ré*♭. Accord de neuvième majeure domi-

nante, *ut, mi, sol, si* ♭, *ré*. Accord de neuvième mineure dominante, *ut, mi, sol, si* ♭, *ré* ♭. Ces accords (suivant le système que je viens d'exposer) et leurs renversements, sont les seuls que l'on puisse attaquer sans préparation. J'ai fait connaître, de ce système, ce qui est parvenu à ma connaissance.

J'ajouterai à ce qui vient d'être exposé les renseignements suivants.

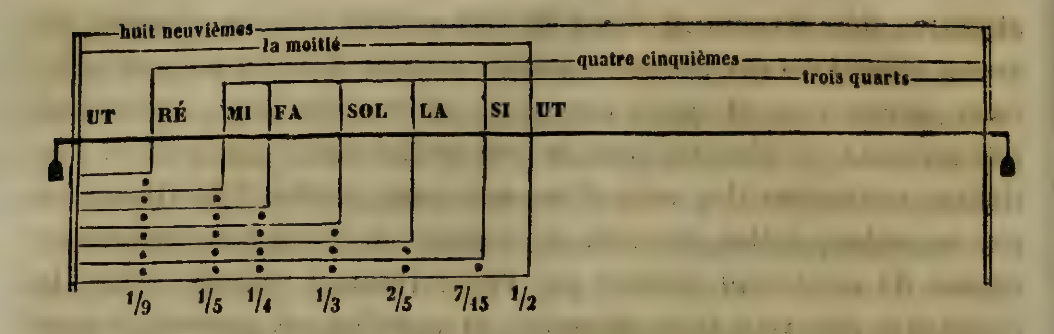
Toutes les expériences propres à déterminer les lois destinées à régulariser la théorie des sons ont été faites par *M. Savart*, savant justement célèbre : il est vrai de dire que les voies avaient été lumineusement préparées par les travaux de *Sauveur*, de l'Académie des Sciences, et maître du duc d'Orléans, régent pendant la minorité de Louis XV.

Il ne sera pas sans intérêt de dire quelle est la différence existant entre les diapasons des grands théâtres de France : c'est-à-dire de Paris. Le *la* de l'orchestre du *Théâtre Italien* est le produit de 212 vibrations par seconde ; celui de l'*Opéra-Comique* donne 214 vibrations ; celui de l'*Académie royale de Musique* en donne 216 ; le *la* de l'*Opéra de Berlin* donne 219 vibrations par seconde. Ces résultats sont officiels ; ainsi, le *la* du *Théâtre Italien* est le plus bas, celui de l'*Académie royale de Musique* le plus haut des théâtres royaux de Paris : ce dernier est encore surpassé par celui de Berlin, le plus aigu de tous, puisqu'il est le produit du plus grand nombre de vibrations par seconde. Malheureusement, ces diapasons varient en plus ou en moins, soit pour obtenir, au gré des chefs d'orchestres, plus ou moins d'éclat dans la résonnance des instruments, soit pour condescendre aux caprices ou à la faiblesse des chanteurs, soit aussi quelquefois par hasard. Ainsi, à l'heure où j'écris, par exemple, l'orchestre de l'Opéra-Comique se trouve sensiblement plus haut que celui de l'Académie royale de Musique, par suite sans doute de l'une de ses altérations arbitraires et imprévues que je signalais à l'instant, et en désaccord avec les proportions de sonorité que j'ai énoncées plus haut. Les sons produits par les instruments ne sont pas les seuls soumis à l'analyse par l'observation

attentive des savants; d'abord ils ont reconnu qu'au-dessous de *quatre* vibrations par seconde, aucun organe humain ne peut articuler aucun son, et qu'au-dessus de mille vibrations, également par seconde, il n'existe plus de son quelconque appréciable. Les limites ordinaires des voix d'hommes sont de 96 à 240 vibrations par secondes, celles des voix de femmes de 288 à 856 vibrations: espèce de *va-et-vient* produit par l'air fortement poussé contre le corps que l'on veut faire résonner, et que l'on est parvenu à soumettre à l'appréciation la plus exacte du calcul; ce calcul, dit-on, s'est étendu à ce point de pouvoir préciser le nombre des battements des ailes d'une mouche: je cite ce fait, qui m'a été communiqué par des autorités respectables; mais je ne suis point en demeure de le garantir. Il est à remarquer qu'anciennement il n'eut pas été possible de distinguer aucun son à moins de 32 vibrations par seconde.

Je reviens aux renseignements physiques qui m'ont été fourni sur la résonnance du corps sonore. L'*ut* grave à vide du violoncelle, par exemple, donne dans sa totalité, l'*ut;* les $\frac{8}{9}$ de la corde, au moyen du premier doigt posé sur cette première corde, donnent le *ré*, les $\frac{4}{5}$ de la corde donnent le *mi;* les $\frac{3}{4}$ donnent le *fa;* les $\frac{2}{3}$ donnent le *sol;* les $\frac{3}{5}$ donnent le *la;* les $\frac{8}{15}$ donnent le *si;* la $\frac{1}{2}$, ou la moitié, donne l'*octave* du premier son, de l'*ut* à vide enfin: en admettant que le *sonomètre,* ou *monocorde,* ou l'*ut* à vide soit soumis au même degré de tension.

La figure suivante représente une corde tendue, donnant pour résonnance première et naturelle l'*ut;* je suppose les divisions exactes, réelles et nécessaires pour opérer la gamme de la première octave contenue dans cette corde. L'octave immédiatement supérieure se diviserait de la même manière, mais dans des proportions de moitié plus petites; la troisième octave aurait des proportions d'une semblable exactitude, deux fois moindres que la seconde: tant qu'il serait possible de percevoir distinctement les sons, desquels les limites possibles, jusqu'à présent, ont été ci-dessus suffisamment précisées.



Je doit dire maintenant (ce que je crois avoir suffisamment développé dans mon *Traité d'Harmonie*, que l'on peut consulter) que l'harmonie se divise en deux grandes catégories : l'harmonie naturelle ou diatonique, et l'harmonie dissonante, laquelle est de deux espèces, savoir : l'harmonie dissonante sans préparation et avec résolution, et l'harmonie dissonante avec préparation et résolution. La septième dominante, la septième de sensible et la septième diminuée s'attaquent sans préparation et se résolvent ; la septième de seconde doit se préparer et se sauver : les deux neuvièmes sont dans des conditions exceptionnelles auxquelles participe la septième de sensible ; elles peuvent, ou non, être préparées, mais elles doivent toujours être résolues en descendant d'un degré. Tout accord dissonant se prépare par un accord consonnant, et se résoud en descendant d'un degré sur un accord consonnant. C'est tout ce que je crois utile de dire ici sur cette matière.

Je saisis, un peu au hasard, j'en conviens, l'occasion de signaler une erreur assez répandue même parmi les artistes. A propos du mot italien *andante,* je trouve, dans un ouvrage didactique justement estimé, une rectification importante que je transcris textuellement à l'appui de mon opinion particulière, dans le but de redresser un jugement manifestement faux et commun à beaucoup de personnes qui prétendent que *andantino* est plus lent que *andante:* ce qui est positivement contraire à la vérité. « *Andantino* est le diminutif d'*an-* « *dante*. Pourquoi a-t-on imaginé les diminutifs ? C'est pour apporter « un tempéramment dans les mouvements, multiplier les diverses « modifications, et les séparer par des nuances imperceptibles. Ces « diminutifs ont une signification différente selon la nature du

« mouvement. Est-il lent, vous diminuez sa lenteur; est-il vif, vous « diminuez sa vitesse. Ainsi, par la même raison que l'*allegretto* est « moins animé que l'*allegro*, l'*andantino* est moins lent que l'*an-* « *dante;* il doit être conduit avec un peu plus de prestesse que l'*an-* « *dante* pour lui faire tenir le juste milieu entre ce mouvement et « l'*allegretto*. Cette observation est d'autant plus essentielle que beau- « coup de musiciens, et Rousseau lui-même, donnent à l'*andantino* « plus de lenteur qu'à l'*andante*, en le rangeant dans la catégorie « de l'*allegretto:* ce qui est une erreur. » (*Diction. de Mus. modern.*, Bruxelles, 1 vol. 1828.) Je reviens à *Nicolas Gombert,* dont on se souvient sans doute que j'ai déjà parlé; ce musicien composa, en 1550, des motets à plusieurs voix, ce qui prouve qu'à cette époque la musique d'église avait déjà fait de grands progrès; mais toutes les choses humaines sont soumises aux mêmes vicissitudes; il est rare qu'en dépit des systèmes les mieux raisonnés, les plus sagement conduits, l'envie de se singulariser n'entraîne point quelques esprits peu judicieux dans des écarts, des excès également réprouvés par la raison et le goût : c'est ce qui arriva en musique lorsque la science fut découverte; on s'y appliqua avec ferveur; on la déifia, on voulut la faire briller partout, toujours, chacun voulut faire mieux, ou plus que ses émules; on chargea, on surchargea la musique de combinaisons abstraites, d'ornements d'une difficile exécution, plus difficiles encore à comprendre; de là durent naître l'abus du savoir, la corruption du genre qui perdit sa dignité en perdant sa belle simplicité, et par conséquent tout caractère de naturel et de vérité. *Claude Goudimel,* de Besançon, l'un des plus grands musiciens du seizième siècle, ne goûtait nullement ces fausses idées sur le vrai bien. Elève de l'école franco-belge, il fut le maître de *Palestrina,* fondateur de l'école romaine: je l'ai déjà dit quelque part: j'ai publié, dans un ouvrage récemment édité, des renseignements sur *Palestrina* qu'il serait inutile de reproduire ici. *Goudimel* était huguenot, et périt malheureusement en 1572 dans le massacre de Lyon, ordonné par *Mandelot,* gouverneur de cette cité pour Charles IX, père de la Saint-Barthélemy. *Goudimel* avait mis en musique à quatre voix les psaumes de David. Cet habile maître était doué d'un jugement sain,

imbu des véritables principes de la science, telle qu'elle existait alors, et connaissant les ressources qu'elle offrait au génie, ainsi que la juste économie de ses richesses. C'est dans ces sentiments qu'il enseigna au jeune *Palestrina* les secrets que lui avaient révélés sa première éducation, ses études laborieuses et sa raison. *Palestrina* sut profiter de ses sages conseils et les mettre en pratique; il sauva ainsi la musique du bannissement et d'un interdit perpétuel, dont la menaçait *le pape Marcel,* en lui rendant ses formes sages, nobles, sévères et convenablement appropriées à sa destination. Jusqu'à cette époque, les musiciens flamands et français occupèrent dans l'Europe entière toutes les espèces d'emploi : le meilleur chanteur de la musique de Charles IX, celui qui avait la plus grande réputation à la cour, et qui joua le rôle de Mercure dans la fête que ce roi donna *quatre jours avant la boucherie de la Saint-Barthélemy,* était un français nommé *Etienne Leroy*. Si quelque doute pouvait s'élever sur la véritable origine de la scienee du contrepoint, et pour ainsi dire de la musique moderne en général, on pourrait facilement le dissiper en consultant la *Description des Pays-Bas,* par *Luigi Guicciardini*, né à Florence e n1523, mort à Anvers en 1589. On y voit formellement affirmé que l'invention du contrepoint figuré est due aux flamands; leur école est la première, cela est certain, qui se soit formée en Europe et se soit posée comme maîtresse en l'art de la composition à plusieurs parties. Il faut que cette vérité soit trois fois authentique, puisqu'elle n'a jamais été combattue par aucun écrivain de quelque sens et de probité. C'est également vers 1550, qu'à l'imitation de l'Académie musicale, fondée à Paris par *Baïf,* on eut à Ferrare l'idée, qui ne se réalisa que postérieurement, de former des réunions musicales appelées *académies* en Italie, et *concerts* en France. Ces réunions eurent lieu dans les premières maisons *de Ferrare;* elles furent encouragées par *le grand duc* régnant alors, amateur passionné de musique et musicien lui-même, qui entretenait auprès de lui un grand nombre d'artistes compositeurs, chanteurs, exécutants sur toutes sortes d'instruments, français ou flamands, qui avaient encore alors un très grand succès et une supériorité incontestable : ce qui est positivement affirmé dans un ouvrage

publié par *Annibal Melone,* célèbre maître de contrepoint, qui vivait à Bologne dans cette même année 1550. La musique française et flamande avait acquis, comme on le voit, de vastes développements et une prééminence bien marquée en tous lieux; cette supériorité se soutint jusqu'à l'apparition des fondateurs des *quatres écoles d'Italie:* celle de Rome par *Palestrina,* né en 1529; celle de Lombardie par *Claudio Monteverde,* né à Crémone en 1570; celle de Venise par *Adrien Villaert*, né dans le seizième siècle, *Zarlino* son élève, et *Benedetto Marcello*, né en 1686; et enfin celle de Naples par *Durante*, né en cette ville en 1693 : je prie instamment le lecteur de remarquer ces dates *historiques*, de se les rappeler, et de comparer; la plus ancienne de ces quatre écoles ne remonte pas au-delà de la fin du seizième siècle, cela est de la dernière évidence.

Monteverde fut l'un des premiers maîtres de son temps; il était de plus fort habile sur *la viole,* que l'on estimait beaucoup alors et qui était, je présume, le même instrument que nous nommons aujourd'hui *alto* ou *quinte;* il entra d'abord comme *violiste* au service du duc de Mantoue. Il étendit le domaine de l'harmonie par l'addition de la *quinte diminuée,* de la *septième de dominante,* de la *septième de sensible*, et de la *neuvième majeure dominante,* attaquées sans préparation. Il introduisit en outre l'usage des dissonances doubles et des notes de passage dissonnantes par degrés conjoints, probablement comme on les pratique aujourd'hui. Il composa beaucoup pour l'église, pour le théâtre et pour la chambre, et eut une grande part à l'invention du genre *dramatique* en Italie, attendu qu'il fut l'un des premiers qui composèrent, en 1600, des opéras; il écrivit cette même année celui d'*Ariane,* dont *les récitatifs* surtout furent trouvés fort supérieurs à ceux de ses émules; ce qui le prouve, c'est que ses ouvrages furent représentés sur tous les théâtres d'Italie pendant plus de cinquante ans. Celui d'*Ariane* fut, à ce que l'on prétend, le premier, ou l'un des premiers de ce genre qui furent représentés à Venise. On croit que *Monteverde* mourut vers 1651. Le premier ouvrage de cette espèce, joué à Rome en 1600, était d'un compositenr romain nommé *Cavaliere.* Dans l'origine, l'opéra n'avait lieu en Italie que pendant *le carnaval. Saint Philippe de Neri* imagina, pour

dédommager les Italiens d'une si longue privation de spectacle, de faire composer des *oratorios* sur des sujets saints, ce qui procura l'avantage d'entendre de la musique toute l'année. *On ne faisait point payer* à la porte des églises pour voir les représentations de ces espèces de nouveaux *mystères*, que l'on transporta bientôt sur les théâtres, mais on recommandait instamment aux personnes qui entraient de ne point oublier le *tronc*, qui était toujours grassement rempli et produisait d'excellentes recettes.

L'imagination en France ne bornait pas ses efforts au seul perfectionnement de la théorie musicale; on a vu qu'un pauvre tonnelier s'était occupé avec succès de perfectionner le mécanisme de l'orgue; voici venir *un moine*, *né à Auxerre,* dans le seizième siècle, qui fut l'inventeur du *serpent,* instrument qu'il fit connaître dans les concerts qu'il donnait chez lui. Cet instrument a rendu de fort grands services à l'Eglise, où il a été longtemps seul en possession du droit d'accompagner les chantres au chœur. Ce moine se nommait *Edme Guillaume;* il ne se doutait pas que son invention, singulièrement perfectionnée, jouerait un jour, sous le nom d'*ophicléïde,* un rôle si utile dans nos musiques de régiments, dans nos églises et dans nos théâtres. *Edme Guillaume*, que les uns disent avoir été moine, les autres chanoine, trouva le moyen de tourner un cornet et d'y appliquer une embouchure; ce cornet, ou serpent, fut perfectionné après la mort de son auteur; il avait six trous qui lui donnaient l'étendue d'une dix-septième. Le son avait de l'éclat, de la rondeur, mais il était rarement juste. L'instrument se composait de deux pièces de bois de noyer fort minces accolées en regard l'une à l'autre de manière à former un tube rond, effilé à une extrémité, vers l'embouchure, et grossissant peu à peu jusqu'à l'autre extrémité; il était recouvert d'un cuir très fin, ou d'une peau de chagrin. Etant redressé, il avait six pieds de longueur; son extrémité inférieure avait environ trois pouces de diamètre: la courbure était obtenue au moyen du feu. J'ai parlé déjà, on se le rappellera sans doute, de la *guiterne,* qui n'est autre que la guitare; un nommé *Guillaume Morlaye,* qui jouait fort bien du luth, fit, dans ce siècle, une espèce de méthode pour la guiterne, ou guitare. Ceci tend à

justifier ma conclusion que la guitare, ou guiterne, la cythare moderne, le luth, le théorbe, différaient fort peu l'un de l'autre, au moins pour la qualité du son et la manière de les jouer. Le *théorbe*, dit-on, est de l'invention d'un nommé *Bardella* qui vivait au temps de Galilée. Les dames de la cour de Louis XIV étaient très adonnées à l'étude de cet instrument fort à la mode alors; le père de *Ninon de Lenclos* donnait des leçons de théorbe; *Ninon* elle-même était très habile sur cet instrument, depuis longtemps tombé dans le plus parfait oubli. Dans le nombre assez grand d'instruments inconnus aujourd'hui, il en est un nommé *vélocidéros*, ce qui signifie, m'a-t-on dit, *violon de fer;* cet instrument vient d'Allemagne; il est de forme circulaire, de quelques pouces d'épaisseur, creux et ayant une table d'harmonie en sapin percée d'un œil au milieu; sur les bords du cercle, auquel s'adapte un manche en forme de poignée, sont plantées une grande quantité de fiches rondes d'acier de diverses longueurs; sur ces fiches, on promenait un archet qui en obtenait des sons fort agréables. Cet instrument fut acheté par un amateur nommé *Letor*, pour la somme de 300 francs; il en a fait faire un semblable pour M. *Savard*, savant professeur de physique au Collége de France. Les compositions de *Guillaume Morlaye* ont été imprimées à Paris en 1550. Les écrits, les compositions, les œuvres quelconques des écrivains, des compositeurs, des érudits, des savants (et je ne parle ici que de ceux qui ont spécialement voué leur plume à l'art musical), ont trouvé en tout temps, pour quelque œuvre que ce fût, sans hésitation, et à plusieurs éditions au lieu d'une, des libraires, des graveurs, des imprimeurs, des amis protecteurs efficaces des arts et des artistes, empressés de coopérer à la publication de leurs productions, en Allemagne, en Belgique, en Angleterre, en Suisse, en Italie; mais en France!... les arts sont fort peu de chose, et dans un temps où tout retentit de paroles *libérales*, d'*amour pour les lumières*, pour *les progrès de la civilisation*, *les artistes* ne jouissent en France d'aucune considération: et *les musiciens* moins encore qu'aucune autre catégorie de gens de mérite, de génie et de talents. Louis XIV faisait servir Molière assis à sa table; aujourd'hui, *le veau d'or*, substitué sur l'autel

d'Apollon, est la seule idole que l'on reconnaisse et que l'on encense. En France, tout est marchandise, objet de lucre et de convoitise; on s'inquiète peu de ce que vaut une œuvre: c'est la moindre de toutes les considérations; mais on calcule ce que coûtera sa publication, et *surtout* ce qu'elle rapportera (1). La *faveur publique* est-elle le prix du mérite réel? Pas le moindrement du monde: ce n'est que la pâture de la *vogue*. Avec trois ou quatre salons dévoués quand même, dix ou douze énergumènes proneurs fanatiques, deux ou trois feuilles quotidiennes soumises à d'*invincibles arguments*, on fabrique radicalement un *grand homme*, lequel, fort souvent, se résume en un *album*, création inconnue aux Grecs mêmes, qui naît au jour de l'an et est octogénaire au jour de l'an suivant; ou bien encore par *quelques chansons* au Vaudeville, *quelques vaudevilles* à l'Opéra-Comique, *quelques quadrilles* au grand Opéra, aspire au premier rang, et s'y pose en attendant qu'on l'y admette... La *société* est ainsi faite: lutter de raison, de logique, de goût, de bon sens contre elle, c'est s'exposer à être écrasé. *En Allemagne*, autrefois, c'était fort différent: l'instinct, l'organisation, le goût, le sentiment, la réflexion, l'oreille, l'éducation, tout était musical dans ce pays. Le plus humble maître d'école devait être en état d'enseigner, aux enfants qu'il était chargé d'instruire, les premiers éléments de la musique, en même temps qu'il leur faisait connaître les premières lettres de l'alphabet. Il résultait de ces dispositions que, dans aucune ville, village, bourg ou hameau, le voyageur, homme de goût, n'était assailli par les discordants et désespérants *orgues* dits *de barbarie*, les dégoûtantes crieries de cabaret appellées *chansons* (selon certaine méthode en grande *vogue* en ce moment), les hurlements atroces *des gens du peuple* et des gens ivres, les vociférations des ouvriers sortant des bouges à débits de vin, les cris sauvages des enfants mêlés à l'aboiement des chiens, aux jurons et aux

(1) Je dois signaler ici une honorable exception en faveur de M. *Richault*, éditeur et marchand de musique, chef de l'une des premières maison de commerce de Paris et de l'Europe, aussi artiste par son intelligence qu'éclairé par son jugement. Sa maison est sans cesse ouverte au mérite, et il ne se refuse à aucun sacrifice pour le produire et le faire connaître.

fouets assourdissants des charretiers, aux clameurs déchirantes de *l'odieux cor de chasse, des cloches,* au tumulte incessant d'un million d'individus, parlant, sifflant, fumant, jurant, se heurtant, courant à travers la pluie, les boues, la neige, la grêle, le vent, le bruit, pestant à toutes les minutes du jour, de la nuit, et circulant sans être brisés, comme par miracle! au milieu de vingt mille voitures, gendarmes, charrettes, équipages, éclaboussant, ou écrasant insolemment le pauvre piéton: ce portrait, fait d'après nature, me donnerait aussi le droit de dire à ce voyageur: «Voilà Paris, «que vous en semble?» Les *Allemands* sont les créateurs de la musique instrumentale, et les inventeurs d'un grand nombre d'instruments de musique: c'est à eux que l'on doit l'introduction dans les orchestres *des clarinettes* et *des cors*. On leur doit également beaucoup d'excellents ouvrages didactiques et historiques sur la musique. L'Allemagne, si féconde en beaux génies, en musiciens célèbres, en littérateurs de l'ordre le plus élevé, a mis au jour avec un empressement, une libérale persistance, que l'on n'imite point en France, une grande quantité de bons ouvrages de tout genres, que la vie d'un homme suffirait à peine pour énumérer et classer. Compositeurs, poètes, prosateurs, théoriciens, controversistes, savants étrangers ou nationaux, tous, et en tout temps, trouvèrent des presses prêtes à reproduire leurs œuvres et à encourager leurs efforts pour faire jaillir ou répandre *la lumière*. Ce sont ces nobles et généreuses dispositions qui furent les causes fondamentales de ces nombreuses et *riches bibliothèques musicales* où se forme ordinairement cette érudition solide et étendue, ce goût épuré qui nous manquent assez généralement. La gloire et les progrès de l'art, l'avantage et la réputation des artistes, voilà les mobiles principaux dont furent constamment animés les publicateurs allemands, belges et flamands. C'est de cette manière qu'agissait *Georges Rhaw,* né en Franconie, vers 1490; après avoir longtemps exercé la noble profession de compositeur, il établit en 1530 une imprimerie à Wittemberg, et y publia une grande quantité d'œuvres musicales: jusqu'à cette époque, on ne gravait pas la musique, on l'imprimait, comme toutes les productions littéraires; *Jean Otto,* de Nuremberg, mort

en 1560, fut, à ce que l'on assure, le premier imprimeur de musique connu en Allemagne. L'invention des caractères mobiles de *Jean Gottlob Emanuel Breitkopf,* né à Leipsick au mois de novembre 1719, ne fut réellement qu'un perfectionnement, attendu qu'elle est de beaucoup postérieure à celles de Georges *Rhaw*, et de *Jean Otto:* ce *Breitkopf* avait pour émule un nommé *Reinhard*, né à Strasbourg, vers la fin du seizième siècle, lequel inventa la manière de stéréotyper la musique. Le premier livre composé et publié en Allemagne, à Leipsick en 1517, fut écrit par un nommé *A. Ornithoparcus;* à ce nom d'*André Ornithoparcus,* ou de *Vogelsang,* sur lequel je n'ai rien pu savoir de plus, vinrent se joindre ceux de *Etaples,* de *Jacques Lefèbre,* qui furent également des musiciens théoriciens fort estimés en France, vers la fin du seizième siècle. Je me suis arrêté avec quelque insistance sur l'Allemagne, mais je devais payer ce juste tribut à l'une des terres classiques de l'art musical, dont la constante protection des princes gouvernant ce pays a si puissamment développé les progrès et le perfectionnement: ce devoir m'a peu coûté à remplir.

J'ai recueilli, on s'en souvient, les noms de beaucoup d'auteurs d'anciennes chansons; il en est dont les noms sont oubliés, et dont les chants se sont cependant conservés traditionnellement dans la mémoire de génération en génération; parmi ces derniers, j'en puis rappeler un qui a écrit un grand nombre de ces productions naïves et légères, dont le hasard m'a fait retrouver le nom, et que j'inscris scrupuleusement dans cet écrit: il se nommait *Dominique Phinot,* et vivait vers 1550; mais c'est tout ce que j'ai pu savoir sur ce *ménestrel* du seizième siècle, et j'en ai quelque regret. On s'occupait encore plus de chant que de théorie alors, et l'on composa longtemps avant que le système musical fut complétement organisé: je n'en citerai qu'un exemple entre autre; la gamme même n'était pas encore entièrement fixée, puisqu'il lui manquait la syllabe *si,* inventée par *Lemaire,* professeur de Paris, dont j'ai déjà parlé; cette innovation avait été précédée par la syllabe *bi*, qu'avait adopté *Erycius Puteanus*, ou *Henri Dupuy*, né à Venloo, en novembre 1574. Tous deux eurent pour but de compléter la gamme, jusque-là imparfaite; toute-

fois, le *si* a prévalu et est demeuré dans la pratique : cette explication était nécessaire pour éclaircir le doute né de l'erreur où l'on était tombé en attribuant le *si* seulement à ces deux individus. Le seizième siècle fut d'ailleurs fécond en inventions utiles ou en ingénieuses applications ; on croit que ce fut un compositeur romain de la fin de ce siècle qui introduisit dans les églises de ce pays le chant à plusieurs parties harmoniques : il se nommait *Paolo Quagliati*. Cette opinion est contraire à celle que j'ai émise ailleurs ; mais dans le doute et dans l'impossibilité de constater laquelle des deux est la véritable, je m'abstiens de prononcer sur l'authenticité de l'une ou de l'autre. *Emilio Rossi*, maître de chapelle à Lorette, vers 1530, eut la gloire d'être le premier, ou l'un des premiers, qui, en Italie, mit en usage et sut tirer parti des *fugues*, canons, contrepoints, inventés en Flandre ; ce qui prouve évidemment que ces *inventions* étaient fort antérieures à l'époque ou vivait *E. Rossi*, et qu'en Italie, à cette époque, on n'en avait aucune idée. Ces combinaisons, au surplus, sont nées dans les écoles franco-belges, comme on le sait positivement maintenant ; mais l'abus irréfléchi que l'on fit bientôt de ces diverses richesses ne tarda pas, comme je l'ai déjà dit, à leur attirer le blâme universel, et à les exposer au danger d'une proscription générale.

C'est aussi vers la fin de ce siècle que s'ouvrit à *Hasset*, ou *Hasselt*, jolie petite ville de Hollande sur le Wecht, à deux lieues de Zwol (il existe une autre ville du même nom dans le pays de Liége, sur la Demer), un *collége de musique* sous l'invocation de *sainte Cécile ;* ce collége fut fondé par *Hermann-Van-der-Ryst*, né à Diest, en Belgique, en 1550. Ces établissements, auxquels on donna postérieurement le nom de *conservatoires*, nous laissent dans l'incertitude sur la priorité appartenant, soit à la France, soit à la Belgique, soit enfin à l'Italie. Cependant, je ferai remarquer que les écoles de chant, fondées par Charlemagne à Soissons, à Metz, et jusque dans son propre palais, sous la direction d'*Alcuin*, son précepteur, et du diacre *Rotlan*, au *huitième siècle !* me semblent décider nettement la question de priorité à l'avantage de la France, puisqu'il est positivement et matériellement reconnu qu'à cette époque il n'existait,

en *aucun lieu, aucune école semblable. Les drames fleuris,* introduits, comme je l'ai déjà dit, dans les églises d'Italie, par saint Philippe de Néri, né à Florence le 21 Juillet 1515, fondateur de l'ordre des Oratoriens, commencèrent dans sa chapelle, et cette nouvelle espèce de *mystères,* d'un tout autre ordre de conception, prit, à ce qu'il paraît, une place importante dans le monde musical sous le nom d'*oratorios*, par allusion à la chapelle des *Oratoriens* de saint Philippe de Néri. Ce moine mourut à Rome en 1595, et fut fait *saint* en 1622. Une tentative de drame de cette espèce, sous le titre de la *Confession de saint Paul,* avait déjà été faite: je crois l'avoir signalé quelque part; mais il ne paraît pas qu'elle ait eu le moindre succès.

On a pu voir que, *depuis Clovis,* tous nos rois, ou presque tous, furent musiciens, ou du moins amateurs véritables, si non éclairés, et protecteurs déclarés de cet art, encore dans son enfance, et des artistes qui le cultivaient; il n'y avait point de solennité, de fête, de circonstance de quelque éclat, sans que la musique ne vînt y mêler ses charmes mélodieux; et cependant ce n'est que sous le règne de Louis XIV que le goût ou la *mode* de cet art pris un réel ascendant au sein de la nation; aussi ne s'aperçoit-on que trop à la manière dont on la sent, dont on en raisonne, dont on la juge, que nous sommes encore bien jeunes en musique!...

Des voix s'élèvent, dit-on, et réclament l'invention de l'imprimerie de la musique en faveur d'un nommé *Ottavio Petrucci,* de Fossombrone, qui vivait vers 1500; je n'ai, à vrai dire, aucun motif pour repousser formellement cette prétention, et je l'enregistre, comme je l'ai fait à l'égard de beaucoup d'autres, remettant à un autre temps à décider entre plusieurs prétentions, à laquelle appartient en dernier ressort le droit d'imposer silence aux autres. Cette fameuse note, ou syllabe *si,* n'a-t-elle pas aussi été attribuée à un moine espagnol, nommé *Piétro d'Urena*, qui vivait dans le Milanais au seizième siècle? On a donc pu se tromper une fois, deux fois, trois fois: dequel droit voudrait-on exiger que je m'exposasse à tromper le lecteur une quatrième fois en lui affirmant un fait dont je doute moi-même? Ce que je sais avec certitude, je l'énonce avec fermeté et conscience; ce dont je doute, je raconte et je m'abstiens

de prononcer. Est-ce ignorance? est-ce timidité? est-ce prudence, ou probité? je n'en sais rien: le public en décidera souverainement, car je ne lui suppose pas l'envie de m'épargner. Je le laisse en même temps le maître de décider si *le luth* est effectivement un instrument connu des anciens, comme je le crois, puisqu'on en faisait usage avant César, comme l'affirme *Juste Joseph Scaliger* fils, né à Agen, au mois d'août 1540, et qu'il était connu au temps de Clovis; j'ai dit sur cet instrument tout ce que l'histoire et mes recherches m'ont procuré de renseignements, je ne me suis pas chargé de fournir au lecteur son extrait légal de naissance. Un objet plus important, exposé d'une manière plus positive, c'est le *premier opéra* qui ait été imaginé, c'est-à-dire le premier drame qui ait été mis en musique, en Italie, pour être chanté du commencement à la fin sans aucune interruption: ceci mérite une très sérieuse attention. Cet *opéra* fut composé, paroles et musique, par *Orazio Vecchi,* poète et maître de chapelle à Modène, vers 1590, et né à Milan. Cet ouvrage, intitulé l'*Anti-Parnasso,* fut représenté à Modène en 1597, et imprimé ensuite à Venise: l'*Académie des Philharmoniques de Bologne* en possède un exemplaire. Tout ce qui avait paru sur la scène jusqu'alors, *mystères, ballets, drames, oratorios,* n'était donc que des compositions informes, sans unité, sans ordre, divisées et mêlées de chants, de dialogue, de danses, qu'accompagnaient les instruments tant que l'on ne parlait pas.

J'ai déjà dit quelques mots sur les *académies musicales,* ou *concerts*, fondés à Paris par *Baïf* dans la maison de son père, au faubourg Saint-Marcel, auxquels Charles IX et Henri III, son successeur, grands amateurs de musique tous deux, assistaient régulièrement une fois par semaine; cette création du seizième siècle fut imitée à Ferrare, à Vicence et à Bologne. Je n'aurai pas nommé cette dernière association philharmonique, dont j'ai l'honneur d'être membre, sans dire quelques mots sur cette société justement célèbre, à laquelle les plus illustres artistes ont, de tout temps, tenu à honneur de se faire agréger, et dont l'existence s'est maintenue avec éclat jusqu'à nos jours malgré les vicissitudes des révolutions et des guerres. Ces académies, ou concerts, se composaient d'une certaine quantité d'ha-

biles artistes, se réunissant à des jours déterminés pour exécuter entre eux, ou pour leurs amis invités à ces réunions, ou, plus tard, pour un public composé d'amateurs éclairés et payant un certain droit d'entrée, une suite de morceaux choisis. Il paraît certain que la première réunion de ce genre eut lieu à *Vicence*, en 1543, sous le nom d'*Académie des Philharmoniques;* de *Vicence* elle passa à *Vérone*. En 1565, il s'en forma une nouvelle, qui, plus tard, fut réunie à la première. Celle de Bologne date de 1662, et a fini par prendre le titre d'*Académie des Philharmoniques de Bologne*, qu'elle conserve encore aujourd'hui. Cette académie possède une galerie fort nombreuse et fort intéressante de portraits de presque tous les artistes nationaux et étrangers qui ont l'honneur d'y être admis comme membres (ainsi que je le fus le 12 mars 1809), et une très riche bibliothèque; elle est en outre parfaitement administrée, et a servi de modèle à toutes celles qui se sont formées depuis en Europe presque partout, excepté à Paris où il n'y en a jamais eu, et ou toute réunion de ce genre ne saurait être durable.

L'imprimerie de la musique a été, comme je l'ai dit, attribuée à plusieurs individus. Eh bien! il en a été de même à l'égard du *canon*, dont l'invention a été mise sur le compte de trois personnes, de *Jean Okenheim*, que j'ai déjà nommé, d'un autre compositeur nommé *Bird*, et enfin d'*Adrien Willaert*. La seule chose positive que je crois entrevoir dans cette alternative, c'est que cette invention, quel qu'en soit le véritable auteur, est du même temps et de la même école, je veux dire du *quinzième siècle* et de l'*école flamande*. Les chants d'église à quatre et cinq parties, dont l'usage avait été attribué à *Paolo Quagliati*, de Rome, le fut également à un habile violoniste nommé *Alessandro Romano*, dit *della Viola*, lequel était au service du pape *Paul III*, en 1549. Quoi qu'il en puisse être de cette double assertion, il n'en est pas moins vrai que la musique, soit à l'église, soit à l'école, soit au théâtre, n'a commencé à sortir de sa grossière simplisité, de son enfance antique, que dans le seizième siècle; tout s'accorde pour le démontrer, et, s'il faut de nouvelles preuves pour convaincre les esprits difficiles, je leur dirai que *Giuseppe Zarlino*, né à Gioggio, près de Venise, au commencement de ce seizième

siècle, eût, le premier, l'idée de préciser la différence d'un demi-ton entre une tierce majeure, qui contient deux tons pleins, et une tierce mineure qui n'en contient qu'un et demi; cette différence matérielle exista de tout temps, tout le monde devrait la connaître aujourd'hui, et cependant on n'avait jamais songé à la constater théoriquement avant *Zarlino*, maître de chapelle à Saint-Marc, de Venise. Il composa un opéra d'*Orphée* qui fut joué à Paris par une troupe de comédiens italiens que *le cardinal Mazarin* y fit venir, et dont j'ai déjà parlé; *Zarlino* mourut en 1599: il était élève de l'école flamande, je l'ai déjà fait remarquer. Je leur dirai en outre que ce n'est qu'au seizième siècle que prit naissance l'usage de diviser l'octave en deux portions inégales, l'une de la tonique à la quinte en montant, appelée *division harmonique*, formant ce que l'on nomme encore aujourd'hui dans le genre scolastique, ou de l'église (dans le plain-chant et dans le contrepoint), le *mode authentique*, comprenant les cinq premiers degrés de la gamme; l'autre de la quinte à l'octave, en continuant de monter, appelée, comme elle l'est encore dans l'école du contrepoint, *division arithmétique*, comprenant les quatre derniers degrés de la gamme: ces dénominations d'*authentique*, d'*arithmétique*, de *plagal*, c'est-à-dire du premier au quatrième degré, n'ont été conservées que dans l'école du contrepoint. Je leur dirai encore que le goût de la bonne musique en Italie ne date véritablement que du commencement du dix-septième siècle, et que c'est à *Monteverde*, né à Crémone en 1570, que l'on doit faire honneur de cette heureuse révolution; que c'est *Ludovico Viadana*, selon le dictionnaire des Musiciens, *Viana* selon J.-J. Rousseau (je ne sais lequel fait erreur de nom et de date), qui, en 1600, commença à mettre en pratique son utile invention de la basse continue et chiffrée, c'est-à-dire d'accompagnement; cette basse s'exécutait, et a continué à être traitée de la même manière par les violoncelles, les contrebasses, pendant toute la durée d'un morceau, et faisant entendre une partie de basse tout à fait indépendante et différente de la voix appelé *basse chantante;* que *Pietro della Valle*, né en 1586, poète distingué et voyageur célèbre, assure que de son temps, et cela était fort remarquable alors! il y avait à Rome trois artistes distingués: *Marco Fratrinelli* pour la viole, *Orazio* pour la

harpe, et *Michel-Ange* pour le violon; que, sous le nom de *motet*, on comprenait dans ce siècle ce qu'il y avait de plus recherché, de plus savamment composé à l'aide de toutes les ressources de l'art. Les compositeurs des treizième et quatorzième siècles n'entendaient, par ce mot de *motet*, qu'une seule partie que nous nommons nous *haute-contre;* mais un peu plus tard on l'appliqua à toute composition écrite pour l'église sur des paroles latines, pour une seule voix et dans une dimension assez restreinte; plus tard, on lui donna les développements que je viens de signaler. Voilà, suivant ce que j'ai pu recueillir, la véritable situation de l'art musical au seizième siècle, et à quels titres il l'emporte sur les précédents par les découvertes, les inventions, les perfectionnements, qui datent positivement et seulement de cette époque.

CHAPITRE XXI.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

J'aborde sans *préambule* le dix-septième siècle; l'énumération des richesses qu'il déploie occupera dans cette narration une place assez importante pour satisfaire la curiosité du lecteur, si toutefois j'ai su y mettre quelque ordre et y semer quelque intérêt, ce qui a été le but constant de ma pensée et de mes efforts.

On se rappellera, je pense, que j'ai laissé la chaire de saint Pierre occupée par *Clément VIII*, élu en 1591, décédé en 1605. *Léon XI* lui succéda; il se nommait *Alexandre Octavien de Medicis;* élu le 1er avril 1605, il mourut le 27 du même mois, âgé de 70 ans. *Paul V* fut désigné pour le remplacer: *Camille Borghèse* était son nom. Il embellit Rome de plusieurs monuments remarquables, entre autres d'une fontaine connue sous le nom de *Aqua Paolina;* ce fut lui qui fit terminer le frontispice de Saint-Pierre et le palais de Monte-Cavallo: il mourut

en 1621 à 69 ans. *Grégoire XV*, nommé *Alexandre Ludovisio*, fut le successeur de Paul V. C'est lui qui fonda la *propagande* à Rome, et qui érigea la métropole de Paris en évêché. Il avait été élevé chez les Jésuites, et mourut en 1623, à 70 ans: ce pape était fort instruit. *Urbain VIII* prit sa place, il se nommait *Maffeo Barberini*. Son élection fut généralement approuvée, tant à cause de ses excellentes mœurs que de son habileté bien connue. Sa bulle de 1642 contre *Jansenius* eut une triste célébrité. Il augmenta encore le domaine de l'Eglise, et mourut en 1644. *Innocent X* succéda à Urbain VIII; sa mort arriva l'an 1655; on le nommait *J. B. Panfili*. Les persécutions contre les Jansénistes recommencèrent sous son règne, que la mort vint briser à l'âge de près de 81 ans: il était fort économe, et laissa de grandes sommes d'argent. *Alexandre VII,* né près de Sienne, remplaça au pouvoir Innocent X, et mourut en 1667. Les Jansénistes furent aussi ardemment persécutés par lui que par ses deux prédécesseurs. *Clément IX,* décédé en 1669, régna après Alexandre VII. Son nom était *Jules de Rospigliosi:* la Toscane était sa patrie. Ses vertus et ses talents inspirèrent un grand respect pour sa personne. Il mourut du chagrin que lui causa la *prise de l'île de Candie* par les Turcs. *Clément X* prit sa place et mourut en 1676. Son nom était *Emilio Altieri*. Il était fort âgé lorsqu'il fut élu, et s'occupa peu du gouvernement; il ne fit ni bien ni mal, mais le mal il le laissa faire. *Innocent XI* fut choisi pour le remplacer, et mourut en 1689; il s'appelait *Benoît Odescalchi*, et avait été d'abord militaire; il réforma les abus du clergé et proscrivit à son tour les *Molinistes*. *Alexandre VIII*, né à Venise, prit ensuite possession du pouvoir, qu'il conserva jusqu'en 1691, époque à laquelle il mourut. Ce pontife condamna les *quatre articles adoptés en France en* 1682, relatifs aux libertés de l'église gallicane. *Innocent XII*, mort en 1700, fut le successeur d'Alexandre VIII. *Antoine Pignatelli* était son nom: il était issu d'une famille originaire de Naples.

Depuis *Clément VIII*, élu en 1591, décédé en 1605, jusqu'à *Innocent XII,* qui cessa de vivre en 1700, le pouvoir pontifical a passé dans les mains de douze papes, pendant la durée du dix-septième siècle. Il n'est fait mention d'aucun anti-pape.

Henri IV, soixante dix-septième roi de France, monta sur le trône

en 1589, et mourut assassiné par les Jésuites en 1610, le monde entier le sait; il eut pour successeurs *Louis XIII*, mort en 1643, et *Louis XIV*, décédé en 1715. L'état de la musique fut peu florissant sous le règne de Henri IV; elle ne fit que peu de progrès sous le règne de Louis XIII, bien que ce roi fût bon musicien et aimât beaucoup cet art: il composa même, comme je l'ai déjà dit, un certain nombre de chansons. Il fut si satisfait du talent sur le violon d'un nommé *Guillaume Dumanoir*, qu'il lui envoya des lettres-patentes par lesquelles il le nommait *roi des violons*, avec autorisation de délivrer des lettres de maîtrise, moyennant *dix livres* de droit, pour l'établissement de plusieurs écoles de cet art dans tout le royaume. *Dumanoir* joignait au titre de *roi des violons* celui de *maître des ménétriers*. Il est à remarquer que, jusqu'en l'année 1650, le violon n'avait pas l'honneur d'être admis dans la musique des églises, et ce n'est, comme je crois l'avoir déjà énoncé, que sous Charles IX, c'est-à-dire de 1560 à 1574, qu'il pénétra en France. *Constantin*, mort en 1657, avait obtenu de Louis XIII des lettres-patentes qui lui conféraient, à la vérité, le titre de *roi des violons* et de *maître des ménétriers; G. Dumanoir*, après lui, si je ne me trompe, obtint le même titre et les mêmes priviléges; mais ce ne fut alors que *des exceptions*, et pour ainsi dire des *raretés*. Il existait cependant sous ce règne un autre habile violoniste nommé *Bocan*. Un certain *Castaldo*, clerc régulier à Naples au dix-septième siècle, prétendit que l'on pouvait admettre dans les églises, pour accompagner les voix, des flûtes, des cors, des trompettes, mais que l'on devait proscrire tous les autres instruments; et comme les *décisions* ultramontaines ont toujours souverainement dominé dans ce pays-ci, voilà pourquoi on ne peut plus faire de musique à grand orchestre pour nos églises, ni entendre de bonne harmonie à quatre parties faute de *castras!*... Il existe, à ce que l'on assure, de la composition de *Louis XIII*, *quatre psaumes* et un *De profundis*, que, peu de jours avant sa mort, il ordonna que l'on fît exécuter pour son service funèbre: on ne dit pas si cette dernière volonté fut respectée, ni ce que sont devenus ces royales compositions. L'un de ses maîtres de chapelle se nommait *Vincent:* on conserve ses œuvres à la biblio-

thèque Royale. Il en eut un autre nommé *Masse,* auteur d'un grand nombre de motets, réputés fort beaux au temps où il vivait, et qui lui méritèrent une grande réputation comme compositeur. Un autre compositeur appelé *Métru,* et qui paraît avoir eu de la célébrité, fut aussi maître de chapelle de Louis XIII; ces maîtres de chapelle, si nombreux pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, se renouvelaient, à ce qu'il semble, assez souvent: de nos jours cela est fort différent: il n'y en a plus du tout: ce qui est infiniment plus économique.

Vers la fin du dix-septième siècle, ou au commencement du dix-huitième, on fit à Londres la tentative d'un opéra en anglais intitulé *Rosemonde;* les paroles étaient de la composition de *Joseph Addisson,* et la musique de *Thomas Clayton;* mais cet ouvrage eut très peu de succès. La même époque à peu près vit éclore une œuvre d'une grande et juste renommée: le célèbre *Miserere* de *Gregorio Allegri,* né à Rome et reçu à la chapelle du pape en 1629 comme chanteur et comme compositeur. Ce *miserere,* que j'ai entendu deux fois, s'exécute tous les ans à la chapelle Sixtine au Vatican pendant les trois derniers jours de la semaine sainte. Ce morceau, d'une grande simplicité, d'un noble et beau caractère, écrit à quatre voix sans accompagnement, est d'un effet prodigieux, surtout exécuté théâtralement comme cela se pratique à Rome. Tous les ornements de l'église, sans aucune exception, sont recouverts de pièces symétriquement ajustées d'étoffe violette, comme au deuil des rois, bordées de bandes jaunes; au milieu du chœur est placé une espèce de pupître triangulaire dont la pointe est en haut, sur lequel brûlent quinze bougies de cire jaune; la cérémonie commence à trois heures et demie par les litanies chantées à voix seule, ordinairement de ténore, et sans accompagnement; à chaque litanie, où chaque chanteur s'applique à faire briller sa voix et sa facilité, on éteint une bougie, en bas à droite d'abord, à gauche après, puis la seconde de droite, puis la seconde de gauche, etc. Ce préambule est conduit de manière que lorsque la dernière litanie est terminée, lorsque la dernière bougie est éteinte, la plus élevée, celle qui est

sur la pointe triangulaire du pupître, la nuit est close. Alors entre dans la tribune de l'orgue un homme vêtu d'une longue robe blanche, tenant un énorme cierge de cire blanche allumé; tous les chanteurs, sous le même costume, entrent lentement, dans le plus grand silence, se rangent autour de la lumière, et entonnent, sans aucun accompagnement, sans aucun son étranger à celui des voix, ce *miserere* qui est véritablement une fort belle chose: cette scène, renouvelée trois jours de suite, a un caractère grave, mystérieux, pénétrant et magique. Les chanoines, monsignori, etc., qui assistent à cette cérémonie, se mettent à genoux la face tournée vers leurs siéges de bois; à la dernière note du *miserere* ils frappent tous à coups redoublés de leur livre de prières sur ces siéges, et tirent ainsi violemment l'auditoire de son recueillement attentif d'une façon étrange que je trouvai peu de mon goût: sur l'observation que j'en fis, ou me répondit que c'était l'usage. Cette partition est précieusement conservée à la bibliothèque du Vatican; défense expresse est faite au gardien, sous des peines sévères, d'en donner connaissance et communication à qui que ce soit et de quelque manière que ce puisse être; *Mozart*, se trouvant à Rome à cette époque de l'année, demanda avec instance qu'on lui laissât simplement lire cette partition, sans l'emporter, sans la copier; mais ayant essuyé un refus formel, il fit ce prodigieux effort de mémoire, après l'avoir écoutée trois jours de suite dans le plus profond recueillement, de l'écrire en entier dans la nuit, de souvenir. On rapporte qu'un *roi de Portugal*, sur la renommée de ce *miserere*, fit prier le pape de lui en envoyer une copie, qui lui fut accordée: on ne désoblige pas sans conséquence une tête couronnée; mais l'effet répondit si peu à l'attente du roi qu'il crut avoir été mystifié. Son ambassadeur s'en expliqua, dit-on, à peu près dans ce sens avec le pape; le pontife, pour dissuader le roi de Portugal, qu'il avait probablement intérêt à ménager, offrit de lui envoyer sa chapelle, qui exécuta le *miserere*, non seulement avec toutes les intentions de l'auteur, mais encore avec toutes les additions traditionnelles non écrites, et toute la perfection d'une exécution précédée chaque année de six

semaines de répétitions, où les plus légères fautes sont punies de fortes amendes: le roi de Portugal comprit alors que ses chanteurs seuls avaient tort.

L'Italie possède d'admirables *orgues*, j'aime à croire qu'elle a eue de grands organistes; cependant, durant quatre années que j'ai habité et parcouru ce beau pays, je n'ai rien entendu que d'assez médiocre sous le rapport du savoir, et surtout du style aussi bien que du goût. En France, même disette actuelle; nous avons eu des organistes très distingués; *Jean Henri Anglebert,* musicien de la chambre de Louis XIV, vers 1679, jouissait d'une grande réputation, et *Anneuse,* quoique aveugle, était généralement estimé à Lille, où il était organiste en 1770, année qui fut d'une incroyable fécondité en gens de mérite, de talents, nés alors ou qui ont vécu pendant son cours. Depuis un demi-siècle environ, l'étude de l'orgue est tombée dans un complet abandon, et l'un des plus beaux instruments qui existe est à peu près condamné au *mutisme absolu. La Sainte-Chapelle* de Paris a vu dans ses murs un grand nombre d'excellents maîtres de musique, parmi lesquels l'un des plus anciens fut un nommé *Arthur-aux-Couteaux,* qui exerçait en 1630; ce musicien dédia un recueil de psaumes à Louis XIII. Dans le nombre des contrapuntistes estimés qu'a produits la France, l'un des plus célèbres fut *Nicolas Bernier,* né à Mantes en 1664, et mort à Paris en 1734; il fut aussi maître de musique de la Sainte-Chapelle. *Antoine Calvière,* de Paris, où il vit le jour en 1695, fut reçu en 1738 organiste de la chapelle de Louis XV; il composa, entre autre, un magnifique *Te Deum:* il était contemporain et ami de *Claude Daquin,* né en juillet 1694, mort en juin 1772, au service de Louis XV, dont il était organiste: *C. Daquin* jouissait alors à juste titre d'une grande réputation. Les ouvrages de méditation étaient à cette époque en grande faveur; des écrivains distingués s'occupèrent de recherches approfondies sur l'état des arts dans l'antiquité. On cite à cet égard un auteur dont l'opinion, à laquelle la mienne est entièrement conforme, dont l'opinion, dis-je, est sanctionnée par celle d'un homme célèbre dont l'autorité est, en cette matière, d'une haute importance. *Giovane Andrea Angelini Bontempi,* compositeur distingué, profond

théoricieu, publia en 1695 un ouvrage sur la musique, dans lequel il soutint logiquement que les anciens, dans leur musique, n'ont considéré les sons que dans leur succession diatonique et sous la simple et unique acception mélodique, que, par conséquent cette musique n'a pu appartenir qu'à l'exécution d'une seule voix, ou de plusieurs voix à l'unisson ou à l'octave; d'un seul, ou de plusieurs instruments exécutant littéralement le même chant que les voix; à l'unisson de même, ou à la distance d'une ou de plusieurs octaves, selon l'acuité ou la gravité des sons; le *père Martini,* de Bologne, est entièrement de ce sentiment.

Le chant aussi commença dans ce siècle à étendre son domaine et à sortir des monotones psalmodies du plain-chant. *Beaumavielle,* chanteur et maître en cet art, fut l'un des premiers musiciens que *Lulli* fit venir du Languedoc, où il était né, pour le service du Grand-Opéra, fondé par l'abbé Perrin, Cambert, et le marquis de Sourdeac, en 1669. *Beaupui,* également français de naissance et fort habile chanteur, était attaché à l'Opéra à la même époque. L'Opéra ne compta pas alors seulement des chanteurs, mais aussi des chanteuses de talent et d'une réputation méritée, et *Marie Autier,* ou *Antier,* en est la preuve. Née à Lyon en 1687, elle entra à l'Opéra en 1711, et y resta 29 ans: elle était, dit-on, excellente actrice. Ce fut elle qui couronna le maréchal de Villars, après sa belle victoire de Denain, en 1742. L'Opéra était encore, à cette époque, dans toute sa nouveauté: je parle de 1687; cela est évident, car l'ouvrage intitulé *Hercule amoureux,* de *Bisaccioni,* joué à Paris pour le mariage de Louis XIV, en 1660, n'était que la *sixième représentation musicale* que l'on eût vue dans cette capitale. Tout est nouveau à notre Opéra, tout tient à ce siècle et à ce règne; la *contrebasse* n'a été introduite dans son orchestre qu'en 1700 par un nommée *Monteclair,* qui fut en France le premier exécutant sur cet instrument. Les *trombonnes* ont été employées pour la première fois à l'Opéra par *Gluck,* et le premier qui joua du *violoncelle*, ou de *la basse,* dans cet orchestre fut un nommé *Jean Stuck Batistini,* ou *Batistin,* né à Florence, et mort à Paris vers 1745. Il faut croire que les bassistes étaient fort rares alors, et que leur éducation sur cet instrument était bien peu

avancée dans ce siècle, puisque *Sébastien Bach*, né en mars 1785, à Eisenach, inventa expressément une grande quinte à cinq cordes, dont la cinquième aiguë donnait le *mi*, qu'il nomma *viola pomposa*, pour suppléer à la basse dont on jouait, de son temps, d'une manière qui probablement ne le satisfaisait pas. Toutes ces origines, qui tiennent à une époque si rapprochée de nous, me semblent dignes d'intérêt: c'est ce qui m'a porté à les rechercher, à les étudier, et à en rendre compte au lecteur. Plus une invention, un chant, un instrument est devenu populaire, en quelque sorte proverbial, plus on est curieux, ce me semble, de savoir de quelle source il provient, quelle époque le vit naître, qui en fut le créateur; est-il, par exemple, un air plus généralement connu que celui intitulé *les folies d'Espagne?* eh bien ce chant, cet air remonte à l'an 1680, et fut composé par un nommé *Farinelli*, violon compositeur au service de Georges Ier, électeur de Hanôvre. *Corelli*, né en février 1653, dans la province de Bologne, célèbre violoniste de ce siècle, a composé sur ce thème une suite de fort belles variations, bien connues dans le monde artitisque sous le titre de l'*Art de l'archet. Corelli* est regardé comme le véritable créateur de la *sonate*. La seule différence qu'il y ait entre une sonate et un concerto, c'est que la première n'est accompagné que d'une seule basse, et que le second est accompagné à grand orchestre. Une bonne sonate, bien jouée, bien accompagnée au piano, peut faire autant d'effet et autant de plaisir dans un salon qu'un concerto dans une salle de concert. Un jour, *Corelli* se faisait entendre dans une maison de Rome où il y avait une nombreuse assemblée; s'étant aperçu que tout le monde causait au lieu de l'écouter, car on commençait déjà, à ce qu'il paraît, à écouter à Rome comme on écoute à Paris! il posa doucement son violon dans son étui et se croisa les bras, disant: «qu'il serait bien fâché d'interrompre la conversation!» on sentit alors l'impolitesse que l'on avait commise à son égard; on lui fit des excuses, on le pria de continuer, et alors on l'écouta avec le silence et l'attention que méritait son talent. Il serait utile de renouveller cette leçon décente dans un assez grand nombre de salons!.. De quoi se compose en effet la société qui s'y rassemble? d'hommes,

de femmes jeunes et vieux. Dans quel but se réunit-on? les hommes graves pour parler d'affaires, de sollicitations chez les ministres, de passe-droits, ou prendre des cartes; les femmes âgées pour médire dévotement de tout le monde, censurer le présent, regretter le passé: c'est-à-dire leur passé, et jouer; les femmes de moyen âge et belles encore, pour faire voir leur toilette, critiquer celle des autres, faire de fines agaceries et entendre des propos galants; les jeunes dames, ou demoiselles, pour s'entendre dire tout bas qu'elles sont charmantes, chanter quelque romance en *vogue*, et surtout pour *danser*: elles témoignent même à cet égard un empressement assez peu discret; les jeunes gens, pour lorgner toutes les femmes, échanger coquetterie pour coquetterie, quelques mots insignifiants sur la pièce nouvelle, la dernière course, où la chasse projeté, et disparaître après le bal. Cherchez, lecteur, cherchez un sentiment, un souffle, une seule pensée d'art dans de semblables dispositions, qui tiennent aussi essentiellement au vice de l'éducation qu'à l'insouciante insensibilité de l'âme; je vous mets au défi d'en découvrir la trace. *Corelli* n'a pas écrit seulement pour son instrument: j'ai vu quelque part mentionner le *cinquième de ses opéras;* les sonates de ce célèbre violoniste sont devenues classiques pour les trois écoles musicales d'Europe; je puis donc m'abstenir sans scrupule de m'étendre d'avantage sur le mérite de ce genre de composition.

On se souvient sans doute de *Cambert,* dont j'ai parlé ailleurs assez accessoirement; il était d'abord organiste à l'église Saint-Honoré. Je crois avoir dit qu'il fit la musique du premier opéra français, intitulé *Pomone,* joué à Paris, dont les paroles étaient de l'abbé Perrin; mais ce que l'on ne sait pas, ce qu'il est essentiel de dire, c'est que, profondément affligé de se voir dépouillé de l'administration de l'Opéra, qu'il venait de créer, et que Louis XIV lui ôta pour la donner, sans autre motif que son *bon plaisir,* à l'inconnu, à l'étranger *Lulli*, il se retira en Angleterre, où il fut nommé surintendant de la musique de *Charles II,* comblé de marques, non équivoques, d'une juste considération, et où il porta une preuve, *mille fois renouvelée depuis,* de l'aveugle préférence accordée en France aux étrangers, aux ultramontains, au préjudice évident des natio-

naux, de la raison, du bon goût et du sens commun. Malgré ces dédommagements que lui accordait un prince étranger, *Cambert* succomba bientôt sous le poids des chagrins que lui causait l'ingratitude et la légèreté de son gouvernement. *André Campra,* né en décembre 1660, était français, je me hâte de le dire, malgré le quelque peu d'étrangeté de son nom; il était élève de *Poitevin,* homme d'un grand mérite, et composa beaucoup de musique pour le théâtre ainsi que pour l'Eglise. Son nom conserve encore traditionnellement quelque célébrité, mais ses ouvrages, tout-à-fait oubliés, sont à peu près aussi parfaitement ignorés des musiciens, des amateurs, que du public. Un homme saillant dans l'histoire de la musique, et qui a mérité l'attention bienveillante de *J.-J. Rousseau,* quoiqu'il fut français! c'est *Delaire,* que le philosophe de Genève regarde comme l'inventeur, ou au moins le premier publicateur de la *règle* dite *de l'octave*, qu'il mit au jour en 1700. Cette règle, qui est déjà un petit système harmonique, consiste à placer sur chacune des notes d'une gamme ascendante, et descendante ensuite, majeure ou mineure, l'accord qui lui convient le mieux, pris dans le genre le plus simple, le plus rationnel; par exemple: dans la gamme d'*ut* majeur naturel en montant, *Delaire* plaça sur la *tonique*, ou premier degré, sur l'*ut* enfin, l'accord parfait (*ut, mi, sol, ut,* tonique, tierce, quinte et octave, chiffré d'un 5); sur le second degré, sur le *ré,* l'accord de sixte sensible (ou de tierce, quarte, et sixte majeure, *ré, fa, sol, si,* chiffré par +6); sur le troisième degré, sur le *mi,* l'accord de sixte simple, ou consonnante (*mi, sol, ut, mi,* chiffré par 6); sur le quatrième degré, sur le *fa,* l'accord parfait (*fa, la, ut, fa,* chiffré d'un 5); sur le cinquième degré, sur le *sol,* l'accord parfait de la dominante (*sol, si, ré, sol,* chiffré d'un 5); sur le sixième degré, sur le *la,* l'accord de sixte (*la, ut, fa, la,* chiffré d'un 6); sur le septième degré, sur le *si,* l'accord de sixte et quinte diminuée (*si* ♮, *ré, fa* ♮, *sol,* chiffré $\frac{6}{5}$); sur le huitième degré, l'*ut,* l'accord parfait (*ut, mi, sol, ut,* chiffré d'un 5). Sur le septième degré, en redescendant, sur le *si,* l'accord de sixte (*si, ré, sol, si,* chiffré 6); sur le sixième degré, sur le *la*, l'accord de sixte sensible (*la, ut, ré, fa* ♯, chiffré +6); sur le cinquième degré, sur le *sol,* l'ac-

cord parfait de la dominante (*sol, si, ré, sol,* chiffré 5); sur le quatrième degré, sur le *fa*, l'accord de triton (ou de seconde, quarte augmentée et sixte majeure, *fa, sol, si, ré,* chiffré 4); sur le troisième degré, sur le *mi*, l'accord de sixte simple (*mi, sol, ut, mi,* chiffré 6); sur le deuxième degré, sur le *ré*, l'accord de sixte sensible (*ré, fa, sol, si,* chiffré †6); et sur le premier degré, sur l'*ut*, l'accord parfait (*ut, mi, sol, ut,* chiffré d'un 5). Pendant fort longtemps, on ne connut pas d'autres ressources harmoniques: et c'était déjà un grand pas de fait que cette régularité symétrique imposée à la gamme, dont on peut varier l'harmonie de bien d'autres manières; mais ce que je viens de dire doit suffire pour l'instant. L'invention de cette harmonie, de cette *règle de l'octave*, est aussi attribuée à *Campion*, membre de l'Académie de Musique vers le commencement du dix-huitième siècle, et qui a écrit selon les prescriptions de cette *règle;* mais cette assertion n'est point admissible, attendu qu'il est évident que l'invention du contrepoint a dû faire naître nécessairement et simultanément les consonnances parfaites et imparfaites, et que *Monteverde* inventa quatre accords dissonants, dont les renversements, ainsi que ceux des accords subséquemment adoptés, augmentèrent successivement les richesses du système harmonique. Ce système complet ne fut l'œuvre d'aucun individu en particulier; plusieurs mains, à diverses époques, y ont travaillé et ont fourni les matériaux qui n'ont été définitivement mis en ordre d'une manière complète que de nos jours.

Il y a ainsi dans le monde une foule de prétentions qui ne vivent que de l'insouciance du public, et qui tombent d'elles-mêmes dès qu'on les soumet au creuset de la discussion: j'en citerai au hasard un exemple. Un prince de Valacchie, nommé *Cantemir*, prétendit avoir introduit en Turquie, en 1691, l'usage de nos notes de musique; et d'un autre côté on m'affirme que pas un turc n'a la moindre idée de cette notation. Cette négation péremptoire rend, à coup sûr, la prétention du prince *Cantemir* fort douteuse. Chaque branche de l'art musical reçut, au dix-septième siècle, des perfectionnements; l'art dramatique commença également à occuper un rang distingué; des hommes de talent cherchèrent, par tous les moyens, à lui ouvrir

de nouvelles voies, à lui créer de nouvelles ressources. Le théâtre offrait une vaste carrière au génie, en admettant dans son enceinte tous les genres et tous les sujets; l'emploi des voix et des divers instruments accroissait encore ses richesses, et l'adoption de deux divisions dans la musique théâtrale, c'est-à-dire de la musique mesurée et de la musique non mesurée, augmentait encore ses moyens de produire et de varier les effets. Cette seconde division non mesurée, appelée *récitatif*, est due, à ce que l'on assure, au génie inventif de *Monteverde* et de *Jacques Péri*, qui, les premiers, le mirent en usage, et elle fut définitivement organisée, suivant l'opinion commune des Italiens, par *Carissimi*, maître de la chapelle du pape, à Rome, vers 1609; il s'appliqua également à donner du mouvement aux basses d'accompagnement, qui avaient encore de la pesanteur et de la monotonie. On le regarde aussi comme l'inventeur de la *cantate*, genre de composition où les musiciens français déployèrent depuis de grands talents et une richesse de combinaisons à la fois mélodieuses, harmoniques et imitatives, d'un effet pittoresque et rempli d'intérêt. En adoptant les conclusions affirmatives de *Calvicius*, ou *Calwitz*, de Thuringe, né en 1556, mort à Leipsick en 1617, qui soutient positivement dans un de ses ouvrages que la composition à plusieurs parties n'a été inventée que vers 1300 (opinion que je ne partage point, et je m'en suis expliqué longuement à propos de *Hucbaldus*, au neuvième siècle, etc.), en tenant compte du silence de l'histoire sur les progrès de la musique depuis le treizième jusqu'au quinzième siècle, silence malheureusement reconnu réel, à quelques exceptions près, par les écrivains didactiques consciencieux qui se sont occupés de cette matière; en se bornant, pour un instant, à prendre le quinzième siècle pour point de départ, on doit voir que toutes les grandes créations, toutes les inventions fondamentales de la science musicale sont sorties sans exception de la Gaule-Belgique, ou de la Flandre et de la France. Les développements ultérieurs, dont je reconnais toute la valeur et le mérite, n'ont été, et ne pouvaient être autre chose que des déductions de la première découverte, et cette découverte fut la *première tierce mineure* trouvée sur l'orgue et transportée dans

le chant: sans cette tierce, qui ouvrit la carrière des combinaisons harmoniques, que les anciens ne connurent jamais, nous n'aurions point vu éclore les chefs-d'œuvre par lesquels furent illustrés les dix-huitième et dix-neuvième siècles. J'ai expliqué, je crois, où, quand et par qui, cette première tierce a été trouvée; il est certain qu'elle naquit sur l'orgue, et que la propagation de cet instrument est due à la France: cela est incontestable.

L'orgue a été en Europe le véhicule promoteur d'une grande quantité d'inventions d'instruments imitateurs; *Procop Diviss*, né en Bohême en 1696, construisit un instrument de musique qu'il nomma le *denis d'or*. Cet instrument, le plus ancien de cette espèce dont il soit fait mention, imitait, à ce que l'on assure, tous les instruments à cordes et à vent usités alors, et pouvait faire entendre cent trente variations; il se jouait comme l'orgue avec les mains et les pieds. *Georges Lambeck,* évêque de Bruck, en possédait un de cette sorte en 1790, et avait auprès de lui un musicien expressément chargé de le jouer: ne serait-ce pas le même instrument que l'on a entendu à Paris, il y a quelques années, sous le nom de *panharmonicon?*... C'est une simple question que je pose sans avoir l'intention de porter préjudice à celui qui s'est donné comme l'inventeur de ce dernier. *Procop Diviss* jouit d'une grande réputation en Allemagne; on y croit assez généralement qu'il avait inventé le *paratonnerre* longtemps avant Franklin; je ne me permettrai pas de juger auquel de ces deux hommes de génie appartient cette admirable découverte, sur laquelle la voix publique a prononcé depuis longtemps; je dirai seulement que ce ne serait pas la première fois que la même idée aurait germé dans deux cerveaux différents, sans que l'un eût le droit d'accuser l'autre de plagiat. Bien que le dix-septième siècle ait été fécond en inventions ingénieuses d'instruments divers, il en est peu qui soient parvenus jusqu'à nous. Telle fut la *lyre barberini* de *Jean Baptiste Doni,* de Florence, totalement inconnue aujourd'hui; l'*angélique,* dont l'auteur, la structure, la sonorité, la manière d'en jouer ne nous sont pas connus davantage.

Ce siècle vit aussi se renouveler une tentative malheureuse; l'abbé *Claude François Fraguier,* né en août 1666, à Paris, membre

de l'Académie des Belles-Lettres, prétendit prouver, dans un ouvrage qu'il publia, que les anciens avaient connu notre harmonie et notre contrepoint; mais cette assertion erronée fut victorieusement réfutée par un savant nommé *Burette,* qui démontra clairement qu'il n'avait existé chez les anciens que des réunions de voix chantant à l'unisson ou à l'octave, sans autre mesure que celle que fournissaient les syllabes longues ou brèves des paroles; j'ai longuement discuté ce point dans le même sens.

Une circonstance très fâcheuse a constamment mis obstacle au développement de l'esprit musical en France; parmi les hommes que leur savoir, leur raison, leurs méditations appelaient à répandre la lumière et à former à la fois le goût et le jugement du public, les uns, fort savants d'ailleurs, mais point assez musiciens, quelquefois pas du tout, mirent souvent leur système, leur technicité, leurs abstractions, à la place des vérités de l'art, et effrayèrent les lecteurs par un langage scholastique, pédantesque, qui les fatiguait par son incompréhensibilité affectée, leur donnait des idées fausses et contraires à la pratique qu'il ne corrigeait point de ses erreurs. D'autres, plus versés dans les secrets de l'art musical, mais médiocrement lettrés et peu capables de donner à leur instruction une forme, sinon élégante et fleurie, du moins précise et claire, s'embarrassaient dans une narration mal construite, obscure, hérissée de fautes, manquant d'ordre et de logique, qui n'inspiraient que de l'éloignement pour une instruction mal digérée qui décourageait le zèle, peu fervent à la vérité, et l'attention de cette espèce d'amateurs superficiels qui veut qu'on l'*amuse* en l'éclairant, fût-ce même sur l'anatomie et la dissection, et qui a fini par se faire du *Père-Lachaise* (cimetière près de Paris, rempli de monuments funéraires) une *promenade* aussi *agréable* qu'*instructive*. D'autres encore, également bons musiciens, et capables de donner à la rédaction de leurs écrits la correction et la clarté nécessaire, n'ont pas jugé à propos de faire servir leur plume à la rectification des erreurs, et à redresser des milliers de faux jugements, d'aberrations de goût dignes des Hottentots, dont la muse de l'art et les véritables artistes doivent s'affliger tous les jours. On dit que le nom de *hottentot* a été

donné à ces peuples du Cap-de-Bonne-Espérance à cause d'une chanson qu'ils chantent en dansant, et dans laquelle ils prononcent à voix basse et sourde le mot *hottentot*, sur des valeurs à peu près équivalentes à deux noires et une blanche, dont la mélodie serait: *mi, ré, ut; mi, ré, ut; mi, ré, ut.*

Mais revenons aux choses de ce dix-septième siècle. Celui qui en marqua le début, en Italie, fut *Girolamo Frescobaldi*, né à Ferrare en 1601, organiste à Saint-Pierre de Rome. Compositeur habile, on l'appelait de son temps « *le maître!* » Le premier, parmi ses compatriotes, il employa sur l'orgue le style fugué; ce genre, comme on le sait maintenant, était connu en France et en Flandre depuis fort longtemps; on voit cependant qu'il ne pénétra que tardivement en Italie : ce qui n'empêche pas que l'on n'ait dans ce pays la prétention de le connaître mieux que nous. Quoi qu'il en puisse être, j'ai cité avec intérêt *Frescobaldi*, parce qu'il fit une chose neuve, utile, non à l'art, mais à sa propagation dans un pays fort en arrière du nôtre jusqu'au dix-huitième siècle. Je rapporterai, par les mêmes motifs, un fait curieux qui arriva l'an 1637. *Benedetto Ferrari*, de Reggio, en Lombardie, était poète et bon musicien; il composa un poëme d'opéra dont le titre était *Andromède;* il chargea un nommé *Francesco Manelli* d'en composer la musique, n'osant pas apparemment prendre la double responsabilité de poète et de compositeur, ainsi qu'une fois cela s'était vu à Rome, et comme il était d'ailleurs en état de le faire; ce fut le premier opéra représenté à Venise sur un théâtre public, et, ce qui n'est pas moins singulier, c'est que le poète et le musicien jouèrent tous deux chacun un rôle important dans cet ouvrage: on se souvient que chez les anciens cet usage était à peu près généralement suivi sur tous les théâtres.

Henri Dumont, organiste habile, né près de Liége en 1610, fit aussi, le premier, usage de la *basse continue* dans ce pays: ce fut une conquête faite au profit de sa patrie par son intelligence et son savoir; il devança le mouvement général des esprits et lui acquit une richesse de plus.

Chaque partie de l'art musical fit chaque jour quelque progrès nouveau; chaque jour un nom inconnu signalait un talent sans

précédents. *Dubuisson,* compositeur français au temps de Louis XIV, se fit une grande réputation avec ses duos et ses chansons. Le célèbre *Antoine Galland,* auteur du roman des *Mille et une Nuits,* savant orientaliste, professeur de langue arabe au Collége de France, et membre de l'Académie des Inscriptions, de Paris, né près de Montdidier en 1646, mort en 1715, à 69 ans, attira sur lui un nouveau degré d'intérêt en se rendant l'historien de la *trompette* et de son emploi chez les anciens. L'illustre académicien *Bernard le Bovier de Fontenelle,* qui vécut un siècle, étant né en France en 1657 et étant mort en 1757, mérita lui-même une place dans l'histoire de la musique, non à cause de ses talents ou de ses heureuse découvertes, mais bien au contraire par son antipathie pour cet art, et l'aveu ingénu qu'il en faisait; c'est l'auteur de la *pluralité des Mondes* qui déclarait hautement qu'il existait trois choses auxquelles il n'avait jamais rien compris, et c'était: « le jeu, les femmes, et la musique ». On sera moins surpris alors en apprenant que c'est de lui que nous vient le mot célèbre: « sonate, que me veux-tu! » moins piquant encore peut-être que celui d'un ministre assistant à un concert où l'on exécuta péniblement certain morceau de musique instrumentale; comme on lui faisait remarquer que ce morceau était d'une très grande difficulté: « il serait bien à désirer, dit-il, qu'il fut im« possible! » Fontenelle était membre de trois académies, et mourut secrétaire de l'Académie des Sciences. L'an 1669 est la date précise et réelle de la naissance de l'Opéra français, créé par Cambert et l'abbé Perrin: Louis XIV érigea cet Opéra en Académie royale de Musique en 1671. *Lulli* n'eut donc rien à faire dans ces deux circonstances, puisque le privilége ne lui fut accordé qu'en 1672: j'ai quelque raison d'insister sur ce point. *Jean Gilles,* de Tarascon, né dans cette année 1669, mort en 1705, élève du célèbre *Poitevin,* condisciple de *Campra,* mérite d'être mentionné particulièrement, autant à cause de son grand talent comme compositeur, bien qu'il eût à peine trente-six ans lorsqu'il mourut, que pour une aventure assez singulière qui lui arriva. Deux jeunes gens, fils de deux conseillers au parlement de Toulouse, perdirent leur père presque en même temps. Liés d'une étroite amitié, ils résolurent de faire faire

en commun un magnifique service en l'honneur des auteurs de leurs jours. Ils prièrent *J. Gilles* de leur composer une messe dans ce but; il y consentit, et écrivit en six mois une œuvre jugée d'une grande beauté par les personnes qui l'entendirent aux répétitions. Cependant, ces deux messieurs refusèrent de tenir les engagements qu'ils avaient contractés avec *Gilles;* ce dernier alors retira sa messe et déclara qu'elle ne servirait à personne avant lui. Elle ne fut effectivement exécutée que lorsqu'il mourut: elle fut aussi entendue à l'Oratoire de Paris, en 1764, pour le service de *Rameau.*

Les inventions se succédèrent dans ce siècle, comme je l'ai dit; mais de la plupart de ces créations il ne reste rien, pas même quelques renseignements descriptifs capables de donner au moins une idée des objets auxquels ils pouvaient avoir rapport. De ce nombre est l'instrument inventé par *Pantaleon Hebenstreit,* dont il eut l'honneur de jouer devant Louis XIV, qui lui donna, en l'abrégeant, le nom de son inventeur, et l'appela, en 1705, *Pantalon.* Ce musicien *Hebenstreit* était fort bon violoniste; il fut attaché, en 1706, au duc d'Eisnach en la double qualité de maître de chapelle et de maître de danse de la cour. Il y a, ce me semble, quelque incompatibilité entre ces deux fonctions, dont le cumul effaroucherait les âmes scrupuleuses de nos jours. On ne sait rien de positif sur le lieu de sa naissance, sur son époque, sur celle de la mort de *P. Hebenstreit:* on croit seulement qu'il vivait encore en 1730.

La *viola da gamba* eut un grand crédit pendant le dix-septième siècle; cet instrument comptait à Paris deux professeurs fort distingués en 1698: *Forgeray* et *Marais.* Il y avait alors à la cour du Landgrave de Hesse-Darmstadt un artiste nommé *Ernest Chrétien Hesse,* déjà très fort sur cet instrument; il obtint de son souverain la permission de venir à Paris pour se perfectionner, et il voulut, pour tirer le meilleur parti possible de son voyage, que chacun des deux maîtres mentionnés plus haut lui enseignât ce qu'il avait de distingué et de remarquable dans sa manière. Ces deux messieurs se détestaient parfaitement et ne pouvaient pas se voir; *Hesse* imagina, pour ne point envenimer encore une rivalité qui pouvait lui devenir nuisible, de se présenter à l'un sous le nom de *Sachs,* à l'autre sous

son véritable nom de *Hesse*. Chacun de ces deux maîtres s'enorgueillissait des progrès et des talents de son élève, et les attribuait à la supériorité de son enseignement. Des mots hasardés de part et d'autre échauffèrent la bile de ces deux hommes qui en vinrent à un défi, lequel devait se vider dans un concert public, ou *Hesse* consentit à être le champion des deux adversaires. Il joua donc pour l'un sous le nom de *Sachs*, et pour l'autre sous celui de *Hesse*. Il s'appliqua avec un soin extrême à faire briller distinctement la manière de chacun de ses deux maîtres, ce qui lui mérita un grand et juste succès; mais on se figure aisément quelle dût être la surprise de ces deux rivaux lorsqu'ils reconnurent que *Sachs* et *Hesse* n'étaient qu'une seule et même personne qui semblait être venue d'Allemagne exprès pour leur donner une leçon de modération, de jugement, de modestie, et leur apprendre que, plus judicieux que ses deux professeurs, il avait su apprécier les qualités distinctives de chacun et en faire son profit à l'avantage de son pays, du public, auquel il alla porter les fruits de ses travaux et de sa moisson. Cette épreuve aurait dû réconcilier deux hommes de mérite, si la vanité irréfléchie et l'envie aveugle étaient réconciliables. Dans ce même temps vivait un homme dont la renommée politique absorbait tout autre sorte de considération, et auquel bien peu de personnes, sans doute, auraient supposé du goût pour la musique Eh bien, le terrible protecteur, *Olivier Cromwell*, était grand amateur de cet art; il avait auprès de lui un musicien anglais, nommé *John Hingston*, homme de talent, de savoir, qui donnait des leçons de musique à ses filles, et organisait, dans la maison même de Cromwell, des concerts toutes les semaines, auxquels le protecteur assistait fréquemment.

L'étrange invention de la musique des cors, usitée en Russie, est attribuée à un nommé *J.-A. Marech*, sur le compte duquel je n'ai rien à dire pour l'intant: elle date aussi de cette époque. Cette musique, de laquelle parle un nommé *Hinrichs*, qui m'est inconnu, se compose d'un certain nombre déterminé d'hommes ayant chacun un petit cor ne donnant qu'un seul son. Ces hommes rangés en haie exécutent, ainsi que des automates organisés, des morceaux assez

difficiles sous le double rapport de la composition et de la vitesse; cependant chaque homme ne profère qu'un seul son et toujours le même: mais le knout est derrière lui!!... Les livres sur la musique ne furent pas moins nombreux dans ce siècle que les compositions musicales et les innovations de tous genres; les relater tous serait difficile; en supposant que cela fut possible, cela deviendrait d'une monotonie et d'une aridité extrême. Si je parle du livre du jésuite *Athanase Kircher,* né à Buchow, dans le pays de Fulde, en 1602, mort à Rome en 1680, livre qu'il fit imprimer à Rome en 1650, en deux volumes, c'est qu'à la fin du premier tome se trouve une chanson dont la musique est de Louis XIII, roi de France, ainsi qu'un air italien de la composition de l'empereur d'Allemagne Ferdinand III, ce qui affirme de nouveau ce que j'ai avancé qu'en tout temps, autrefois l'art musical trouva sur le trône d'illustres et puissants amateurs, protecteurs à la fois de l'art et des artistes. L'un des hommes les plus distingués de ce siècle fut certainement *Michel Richard Lalande,* né à Paris en décembre 1657, mort en juin 1726 d'une fluxion de poitrine, à l'âge de 67 ans, et qui fut, pendant quarante cinq ans, surintendant de la musique de Louis XIV d'abord, de Louis XV ensuite. Il avait été enfant-de-chœur et jouait fort bien de plusieurs instruments, entre autres du violon; c'était un organiste et un claveciniste fort distingué. Il fut organiste à la fois de quatre églises de Paris et maître de clavecin des deux filles du roi, à la recommandation du maréchal de Noailles: cette circonstance decida de sa fortune. *Lalande,* compositeur estimé, a écrit soixante motets avec chœurs; de plus, la musique de l'opéra intitulé *Mélicerte,* ainsi que celle du ballet des *Quatre Eléments,* des solos de violon, des ouvertures, etc. Il est mort décoré du cordon de *l'ordre de Saint-Michel, fondé par Louis XI,* postérieurement à celui de la Toison-d'Or. On pensera peut-être que je m'arrête trop minutieusement sur chaque nom de quelque valeur, et j'en aurais du regret, car, à mes yeux, ce n'est qu'une tardive justice rendue à des hommes trop tôt oubliés. J'aime mieux, quoi qu'il en puisse être, encourir le reproche d'en avoir trop dit, que de mériter celui qu'on pourrait nous adresser: celui d'avoir trop peu fait pour nos arts et

nos artistes, c'est-à-dire à peu près rien. De cette insouciance, de ce fatal abandon, résulte une complète déconsidération, dont la conséquence naturelle est le déplorable langage tenue au sein même du parlement par quelques législateurs *économistes* et chagrins. Chaque année se renouvelle cette humiliante épreuve; avec quelle légèreté de bon goût, quel sentiment des beaux-arts, avec quel ton badin, quelle fine plaisanterie on traite toutes les questions, toutes les demandes relatives aux arts! Ne semblerait-il pas, par fois, entendre un boyard parler de ses serfs à cors de chasse, ou bien que chaque écu accordé au génie ou au talent arrache un clou à un chemin de fer ou une bobine à une filature! Que l'on s'étonne après cela que l'on ait osé émettre à la tribune le vœu de voir le château de Rambouillet transformé en dépôt de mendicité, et celui de Versailles en filature de coton!!... Eh! messieurs les défenseurs de la fortune publique, il y aurait bien d'autres économies à faire si vous aviez le courage de porter la lumière et le scalpel dans ce gouffre appelé *budget,* avant de toucher aux secours alimentaires accordés aux artistes que l'on n'a pas encore mis en régie comme le tabac et les cabriolets. En vérité, les étrangers qui lisent de pareilles discussions doivent être bien surpris qu'il nous reste un seul art et un seul artiste, connaissant surtout notre goût et notre esprit national en général. Toutefois, et quel que soit le sort de cet ouvrage, je poursuis ma tâche, et je signalerai dès le début de ce siècle un homme essentiel, *Michel Lambert,* né à Vivone en Poitou en 1610; cet homme fut le premier qui, en France, débrouilla la science du contrepoint, encore fort obcure à cette époque, et la soumit à des règles rationnelles, à une logique qu'elle n'avait pas, à une coordonnance qui lui manquait. *Lambert* vint très jeune à Paris, où il se fixa et se maria: il y mourut en 1696. Il chantait agréablement, et plaisait beaucoup au cardinal de Richelieu, qui aimait singulièrement à l'entendre; très habile sur le théorbe, sur le luth, composant bien, ses talents réunis le firent nommer maître de musique de la chambre du roi. Excellent harmoniste, homme de goût et de jugement, il sut rendre le contrepoint agréable en le construisant avec de beaux chants et des basses bien choisies. Il maria sa

fille avec *Lulli,* venue fort jeune aussi à Paris, et dont le talent fut nécessairement redevable de beaucoup aux conseils, à l'amitié et à l'alliance de *Lambert.* Ce qu'avait fait en France ce dernier, *Fux* le fit en Allemagne. L'empereur *Léopold Ier*, né en juin 1640, mort au commencement de mai 1705, était fort bon musicien, jouait du clavecin d'une manière très distinguée, et accompagnait à merveille. Chaque fois qu'il entendait un opéra, il voulait avoir la partition sous les yeux afin de s'assurer que l'exécution était exacte. Il composa pour l'Eglise plusieurs morceaux que l'on garde précieusement à Vienne. Léopold protégeait également les sciences et les arts; *Fux* travailla pour sa chapelle et pour son théâtre; il a, de plus, écrit un traité de contrepoint, de fugue, etc., qui, bien qu'incomplet, d'un style obscur, incorrect, n'en a pas moins été pendant longtemps l'unique guide des écoles modernes: et le pauvre *Lambert,* quoique aussi savant que Fux, est tombé dans l'oubli: il est vrai qu'il était français. Jusque vers le milieu du *dix-huitième siècle,* on ne représenta en Allemagne que des opéras composés par *des Allemands; en Italie* les opéras ne sont composés que par des Italiens; mais c'est que, dans ces deux pays, on a le sentiment et l'esprit national: on y estime les étrangers, je veux le croire, mais on ne leur sacrifie jamais les enfants du pays. C'est en 1678 que fut représenté le premier opéra qui ait été exécuté à Hambourg: la musique était du maître de chapelle *Theil:* cet ouvrage avait pour titre *Orontes.* C'est aussi dans ce siècle que l'on vit éclore le génie du célèbre *Hœndel,* né à Halle, en Allemagne, en 1685, l'une des gloires de ce pays. Son premier opéra, *Elmire,* fut joué sur le théâtre de Hambourg en 1705; mais la fortune l'appela en Angleterre, où il se fixa sans retour. Il avait été chef d'orchestre à Hanovre en 1710. Il fut enterré à Westminster, où son tombeau est placé parmi ceux des rois et des plus illustres personnes de l'Angleterre. Ce n'est que vers la moitié de ce dix-septième siècle que les *barres de mesures,* telles que nous les pratiquons aujourd'hui *de mesure en mesure*, furent définitivement et généralement adoptés: j'appelle l'attention du lecteur sur ce point que je regarde comme très important. Je crois cette innovation, par rapport à nous, d'un intérêt aussi remarquable que

l'adoption de la note *si*, inventée par *Lemaire* à peu près à la même époque, invention qui fit renoncer à ces pauvretés nommées *muances,* dont j'ai déjà parlé, lesquelles consistaient en une modification de la voix qui, sans rien articuler de positif, glissait artificieusement en ce traînant du *la* aigu du premier sexacorde à l'*ut* commençant le sexacorde supérieur, *et vice versa,* comme on le ferait sur les cordes d'un violon pour passer, par des nuances insaisissables, d'un son à un autre: moyen d'un détestable effet, soit dit en passant, s'il n'est employé avec la plus rigoureuse économie, et tout le sentiment, toute l'adresse, tout l'à-propos que savait si bien y mettre notre grand violon *Baillot*, dont la perte est à jamais irréparable!..

Ce nom, si justement célèbre, me rappele celui d'un italien dont la destinée fut assez étrange, si ce que l'on en rapporte est véritable. On assure que *Pierre Locatelli,* né à Bergame vers 1690, avait dans sa jeunesse une aversion insurmontable pour le violon, et que, dans un accès de colère causé par la persévérance que mettait son père à lui faire travailler cet instrument malgré lui, il se coupa les chairs entre le quatrième et le cinquième doigt de la main gauche, avec un canif, espérant que cette blessure le délivrerait pour toujours du violon qui lui était odieux. On lui laissa effectivement le temps de se guérir de sa blessure, et on ne lui parlaplus de cet instrument; mais plus tard, lorsqu'on n'y songeait plus, le goût lui vint de travailler le violon, et il s'y mit avec passion. La blessure qu'il s'était faite, loin de l'estropier, comme on aurait pu le craindre, lui avait procuré, à l'avantage de cette main, un écartement extraordinaire; il composa entre autres des caprices pour le violon, dont l'exécution est une espèce de problême qui ne peut s'expliquer que par la disposition accidentelle de sa main qui lui permettait de faire ce qu'aucune autre ne pouvait ou ne pourrait tenter. L'imagination en voie de produire ne s'arrêtait point dans son essor; chaque pays, chaque jour pour ainsi dire amenait une amélioration, un développement, une idée nouvelle et utile. *Logroscino,* que j'ai déjà cité ailleurs, contemporain de *Pergolèse*, de *Leonardo Leo,* né à Naples en 1694, est regardé comme le créateur de l'*opéra buffa,* et des morceaux d'ensemble appelés *finale,* excellentes conceptions

tant qu'on n'en a point abusée, tant qu'on n'en a point fait la condition absolue de toute terminaison d'acte ou d'opéra, quelle que fût ou dût être la situation dramatique des choses; cet abus s'est introduit malheureusement sur notre scène lyrique: ce qui prouve qu'il n'est aucune bonne pensée qui ne puisse devenir ridicule, subversive lorsqu'elle est appliquée sans discernement, *quand même.* M. *Halévy,* compositeur de génie, homme de talent, de sens, a bien su prouver cependant, par son quatrième acte de la *Juive,* que l'on pouvait, secondé par le beau talent de l'infortuné *Adolphe Nourrit,* terminer d'une manière à la fois touchante, chaleureuse, brillante et raisonnable un acte d'opéra sans *final.*

Si tout ce que j'ai dit jusqu'à ce moment touchant l'incontestable droit d'aînesse de la musique française et flamande, ainsi que des artistes de ces deux pays sur tout ce que l'on peut citer ailleurs, si le témoignage authentique de *Luigi Guicciardini (Description des Pays-Bas)* ne suffisent pas, si l'on veut encore de nouvelles preuves, qu'on lise les *Annales d'Italie*, par *Ludovico Antonio Muratori,* bibliothécaire du duc de Modène, né en octobre 1672, mort le 26 janvier 1750, lequel avoue : « qu'au seizième siècle les chapelles des papes « et des princes de l'Europe étaient *remplies* de chanteurs *picards* et « *flamands.* » L'auteur d'une histoire du duché de Milan, nommé *Corio,* affirme la même chose: « Le duc de Milan, dit-il, aimait beau- « coup la musique; il tenait même à son service une trentaine de « musiciens d'*outre-monts,* auxquels il donnait de gros traitements: « l'un d'eux, nommé *Cordier,* touchait cent ducats par mois du « prince. » j'ajouterai encore qu'avant le dix-septième siècle il n'y avait point d'opéra en Allemagne, puisque *les deux premiers* que l'on y exécuta furent composés par *Martin Opitz,* père de la poésie allemande et de l'opéra dans cette contrée: il était né, remarquez bien ceci! à Bunzlau, en Silésie, au mois de septembre 1597. Son premier ouvrage fut mis en musique par le maître de chapelle *Schutz,* et représenté à Dresde pour les fêtes du mariage de Marie Eléonore, sœur de l'électeur Jean Georges Ier avec Georges II, landgrave de Hesse. C'était une traduction de la *Daphnée* du poète italien *Rinuccini.* Son second ouvrage fut également la traduction d'un poème de

Judith par un inconnu. *Opitz* fut ennobli, et prit alors le nom de *Boberfeld;* il mourut malheureusement de la peste à Dantzick le 20 août 1639, à 42 ans.

Je reviens à la France sur laquelle j'ai encore beaucoup de choses à dire.

Dans le but de rechercher tout ce qui peut avoir quelque rapport à la musique française, j'ai cru devoir faire entrer dans son domaine les noms des étrangers qui se sont naturalisés parmi nous; à ce titre, *Jean Baptiste Lulli,* né à Florence en 1633, venu en France à l'âge de 14 ans, mérite une place distingué parmi nos compositeurs. En effet, tout ce qu'il sut, il l'apprit parmi nous, excepté le violon, dont il jouait déjà fort bien lorsqu'il vint à Paris; tout ce qu'il a composé, il l'a écrit dans cette capitale, où il a constamment vécu, où il s'est marié, et où il est mort au mois de mars 1687, à l'âge de 54 ans, des suites d'une vie peu régulière. A son arrivée, il attira un grand concours de personnes empressées de l'entendre sur le violon; mademoiselle de Montpensier l'attacha à sa personne. Louis XIV voulut l'entendre, et le fixa à son service en lui donnant l'inspection d'une nouvelle *bande* de violonistes, que l'on appelait *les petits violons,* pour ne la point confondre avec *la grande bande des vingt-quatre violons,* qui n'était pas la première de ce genre, si j'en crois ce que j'ai lu quelque part. La ville, dit-on, antérieurement à cette époque, entretenait un certain nombre de musiciens, violonistes ou ménétriers, à ses gages; ces musiciens, qui étaient aussi au nombre de vingt-quatre, portaient comme marque distinctive un *collet de maroquin rouge* attaché à leur pourpoint; néanmoins, cette *bande des vingt-quatre violons* de Louis XIV était la plus célèbre qui existât alors. *Lulli* composa, pour *ses petits violons,* des espèces de simphonies, des trios et autres morceaux d'ensemble; on n'avait, jusque-là, donné de soins qu'à la partie supérieure; il s'appliqua à les rendre toutes intéressantes. Il introduisit dans les concerts *les timballes* et même *des tambours.* Il fit usage des dissonances; ainsi disparut peu à peu *l'insipide monotonie* du genre diatonique, et s'ouvrit la carrière où se sont illustrés ses successeurs. *Lulli* composa ensuite *des ballets* pour la cour, dans lesquels *Louis XIV dansait* alors.

Un jour qu'à une répétition on tardait beaucoup à commencer, le roi fit dire à *Lulli* qu'il s'ennuyait d'attendre; celui-ci, sans s'émouvoir, répondit à l'envoyé: «que Sa Majesté était bien la maîtresse «d'attendre tant qu'il lui plairait.» Son plus grand désir était de devenir *secrétaire du roi,* comme il le devint en effet; mais ayant joué devant la cour le rôle du Muphti dans la cérémonie de réception du Bourgeois-Gentilhomme, de Molière, dont les divertissements avaient été par lui mis en musique, il craignait d'être refusé; il en parla à Louis XIV, qui le rassura et l'envoya trouver, de sa part, le marquis de Louvois, ministre alors; celui-ci blâma hautement la témérité du compositeur, et lui reprocha de n'être bon qu'à faire rire le roi: «eh parbleu! monseigneur, vous en feriez bien autant si «vous le pouviez» lui répondit *Lulli.* Grâce à son crédit auprès de Louis XIV, cette affaire s'arrangea au gré de ses désirs, malgré le mauvais vouloir du ministre et les répugnances de messieurs de la compagnie des secrétaires du roi. *Lulli* composa *dix-neuf opéras,* d'autres disent vingt-deux, dix-huit ou vingt ballets pour la cour, la musique des intermèdes de M. de Pourceaugnac et du Bourgeois-Gentilhomme, des petits airs, des morceaux de violon, des ouvertures et une grande quantité de morceaux pour l'Eglise. Ce n'est qu'en 1672 qu'il parvint à se faire donner la direction de l'Opéra. Jusqu'à cette époque, *les instruments à vent* n'avaient point été admis dans les orchestres: c'est lui qui les introduisit à l'Académie royale de Musique. Il forma des *acteurs, des actrices,* et l'orchestre, qu'il faisait fort souvent répéter chez lui, prenant les violons l'un après l'autre et leur apprenant lui-même ses accompagnements avec un soin extrême, les faisant exécuter deux à deux, quatre par quatre, afin qu'ils pussent aller ensemble selon ses intentions. Malheureusement *l'incendie de l'Opéra* consuma toutes ses partitions: il ne nous en reste au plus que deux. Les œuvres gravées de ce compositeur ne sont que des extraits qui ne contiennent que le chant, la basse et quelques rentrées; c'est une grande perte pour l'histoire des progrès de l'art, en ce que *Lulli* détermine une *époque,* comme *Rameau* ensuite, *Gluck* plus tard, etc. *Lulli* laissa trois filles et trois fils; ces trois derniers furent tous trois compositeurs; mais il ne m'est

rien parvenu d'intéressant sur ces trois héritiers d'un nom justement célèbre. Jusqu'au temps de *Lulli*, toute *la musique fut imprimée* comme la librairie; il est bien entendu que cet usage de l'impression ne fut que la conséquence de l'invention de l'imprimerie, qui ne date que de la seconde moitié du quinzième siècle, comme je l'ai déjà rapporté ailleurs, et est due au célèbre *Guttenberg*. La *gravure* ne fut adoptée d'abord que pour la musique instrumentale, et ne prit naissance qu'au commencement du dix-huitième siècle; elle ne s'opérait alors que sur des *planches de cuivre*, procédé fort dispendieux, pour peu qu'une œuvre eût d'étendue. Bientôt, on imagina de substituer *l'étain* au cuivre: plus tard enfin on employa des planches de zinc au lieu de planches d'étain, ce qui diminua les frais de publication à ce point qu'aujourd'hui, *à Paris, on grave tout*, c'est-à-dire tout ce qui se vend et s'achète, *excepté* ce qui est bon, logique, consciencieux, ce qu'il faudrait tâcher de comprendre avant de le juger, enfin ce qui est très rare. Quelque soignée que soit la musique publiée par les procédés typographiques, lithographiques, etc., *elle n'égalera jamais la gravure* sur planches, pour la beauté, la correction, l'ordonnance et l'effet général. Toutefois, je dois signaler d'une manière particulière un dernier procédé dont j'ai moi-même éprouvé les effets, puisque le premier traité de mon *Cours complet d'Instruction Musicale* a été publié par ce système, et que tous les exemples de musique contenus dans le présent ouvrages sont dus aux mêmes moyens. Ces moyens ingénieux, dont les auteurs sont MM. *Tantenstein* et *Cordel*, consistent en types mobiles dont la disposition réussit à satisfaire les exigences des yeux exercés et connaisseurs, qui réclament particulièrement la dimension suffisante, la netteté, et la régularité dans l'ordonnance générale de l'impression musicale. La forme des notes, la forme ronde (celle que l'on doit à Robert Granjon, typographe du seizième siècle) (*voy.* le *Diction. de Mus.* de Pierre Lichtenthal, 1839), est élégante et bien dessinée; la portée, les clefs, les silences, tous les signes enfin, ainsi que la continuité constante des lignes méthodiquement tracés de la portée, ne laissent véritablement presque rien à désirer. Restent à éclaircir plusieurs questions; 1° peut-on, par

ces procédés, obtenir, avec le même degré de clarté, de netteté, de régularité, de la petite, de la moyenne, de la grosse musique, c'est-à-dire, du petit, du moyen, du gros caractère: la parole comprise? 2° peut-on produire, dans la même journée, la même quantité de planches, ou de pages, que par la gravure au burin? 3° le prix d'établissement, page pour page, jour pour jour, est-il supérieur, semblable ou moindre? De la solution de ces trois questions dépend le rang que doit occuper, dans le monde artistique musical, l'invention, si digne d'éloges d'ailleurs, de MM. *Tantenstein* et *Cordel*, que d'autres organes de la publicité ont déjà signalés à l'attention et à l'estime des artistes et des amateurs. L'équité exige qu'à cet égard je déclare que la première pensée de la gravure de la musique est attribuée à un nommé *George Philippe Telmann*, né à Magdebourg au mois de mai 1681, maître de chapelle et l'un des compositeurs les plus féconds qui ait jamais existé. On raconte qu'après avoir composé, il avait imaginé de graver lui-même ses compositions sur des plaques de métal, qu'il livrait ensuite à un imprimeur en taille-douce. Il est présumable qu'il se servait d'outils, de burins, à peu près semblables à ceux que l'on emploie aujourd'hui pour la gravure d'après un tableau ou un dessin : on croit qu'il a pu graver ainsi la majeure partie, sinon le tout, de ses ouvrages. Si la même pensée n'a pas germé dans le même temps en quelque cerveau français, ce qui n'est pas sans exemple, il aura suffit d'un exemplaire de cet essai, tombé par hasard, en France, entre les mains de quelque homme intelligent, de goût et de génie patient, pour qu'il cherchât, par quelque ingénieux moyen de son invention, à arriver au même résultat, moyen que ne lui révélait pas l'œuvre qu'il avait sous les yeux, et qu'il ne pouvait trouver que dans les ressources de ses facultés inventives. Dans tous les cas, la date de cette précieuse découverte serait toujours la même. *G.-P. Telmann* mourut vers 1755. La musique fut mise en grand honneur par *Louis XIV*, qui l'aimait beaucoup, ainsi que la danse; *le cardinal Mazarin* fut en quelque sorte la cause première du développement de ce goût chez le roi, goût que partageait pleinement la reine mère, par *la représentation d'opéra italien* qu'il lui donna au Louvre

en 1644 : c'était la première que l'on eût vue en France ; on se rappellera que je l'ai déjà dit. Le sujet de cet opéra était *les Amours d'Hercule :* c'est par les airs de ballet de cet opéra que débuta *Lulli* comme compositeur. *Cambert* fit ensuite la musique des deux premiers opéras français de l'abbé Perrin, joués, l'un en 1659, le second en 1671 ; ainsi, la *création de l'opéra français* remonte à l'an 1659, je ne saurais trop le répéter, et non à l'an 1672, comme on l'a faussement indiqué sur le rideau d'avant-scène de l'Académie royale de Musique, refait en 1840. Dans le premier des deux ouvrages de Cambert, intitulé *Pomone,* que l'on qualifia du titre de *pastorale,* on remarquait un acteur nommé *Miracle,* lequel chantait fort bien, dit-on, la partie de taille ; il pouvait, à la vérité, avoir reçu des conseils de *Lambert,* que j'ai déjà nommé précédemment, ou de *Bosset,* qui donnèrent en ce temps une nouvelle et utile impulsion au chant qu'ils perfectionnèrent. Jusqu'à *Lulli,* il faut l'avouer, la musique, dans ses diverses parties, était encore assez peu développée ; il y a de fort bonnes choses à apprendre sur les difficultés et la manière de gouverner une troupe de comédiens dans les renseignements donnés sur l'administration de *Lulli,* par l'espèce d'*Histoire de la Musique,* écrite en 1726 par *Bonnet :* la première qui ait été faite (tome II et III ; cinquième dialogue spécialement). *Lulli,* en effet, devait s'y connaître, car il paraît qu'il avait été *marmiton* dans sa jeunesse, et *comédien* ensuite ; il joua même à Chambord, en 1669, devant Louis XIV, cela est positif, les intermèdes du Bourgeois Gentilhomme et de M. de Pourceaugnac, de Molière. Par divers renseignements sur l'état de la musique en France, jusqu'au milieu du règne de Louis XIV, on apprend que, sous la direction d'*Eustache Picot,* qui avait été sous-maître de la musique de *Louis XIII,* sous le règne duquel l'un des plus habiles organistes de l'époque, nommé *Raquette,* était attaché à l'église de Notre-Dame de Paris, on n'admettait à la chapelle du roi que des *instruments à vent. Louis XIV* voulut, le premier, que l'on introduisît les violons dans sa chapelle ; on sait cependant qu'il y avait des violons d'*Amati* au service de Charles IX, et ceci semblerait une sorte de contradiction dans les affirmations ; mais il est probable que les violons, au temps de

Charles IX, n'étaient employés que pour la musique exécutée à la cour dans les appartements, ce qui concilie alors deux assertions contraires en apparence. En 1680, il n'y avait encore eu que deux compositeurs qui eussent osé employer, à Rome, les instruments à cordes dans la musique d'Eglise : c'est du moins ce qu'affirme *Ottavio Pittoni,* maître de chapelle à Saint-Pierre, né en 1660. Sous Louis XIV vivait encore le maître de chapelle *Robert;* ce musicien n'était plus jeune, toute sa vie il avait composé de la musique pour l'Eglise suivant les formes et les conditions adoptées jusque-là; mais il eut fort à faire et dut changer totalement sa manière, lorsque Louis XIV eut imaginé d'introduire *des symphonies avec violons* dans les motets. Pour satisfaire le goût du roi, *Lulli,* toujours italien, toujours souple et adroit courtisan, se mit à composer des psaumes avec symphonie; le roi en fut fort satisfait, et l'engagea à continuer ce genre de composition: le pauvre *Robert* alors fut complétement supplanté par le nouveau venu, par l'étranger.

Le *grand roi* qui avait, comme on dit, l'instinct du beau en tout, savait, assure-t-on, fort peu chose; une circonstance prouverait du moins qu'il n'était pas fort en latin, et que parmi messieurs ses courtisans on pouvait en rencontrer quelques-uns aussi peu instruits que lui. Un jour qu'il assistait à la messe, on y chanta un motet dans lequel les mots *nicti corax,* ce qui veut dire, si je ne me trompe, *oiseau de nuit*, revenaient fréquemment; il se pencha vers un évêque placé près de lui, et lui demanda à l'oreille ce que signifiaient ces paroles dont le retour multiplié l'impatientait; «sire, répondit hardiment «l'évêque, c'était l'un des plus fameux généraux des Philistins.» Louis XIV reprit sa gravité et se tint pour bien informé du fait. Les successeurs de *Lulli* furent *Colasse:* jadis il avait été son secrétaire; *Campra*, dont j'ai déjà parlé; *Destouches,* qu'il ne faut pas confondre avec un autre Destouches, fort habile sur le haut-bois, la musette, et qui était attaché à la musique de Louis XIII; *André Cardinal,* né à Paris en 1672, mort en 1749, surintendant de la musique du roi, inspecteur général de l'Opéra depuis 1713 jusqu'en 1731, et auteur de l'opéra d'*Issé:* cet ouvrage plut tant à Louis XIV qu'il fit don à l'auteur d'une bourse de 200 louis, en ajoutant: « qu'il était le seul qui ne

« lui eût pas fait regretter *Lulli.* » vint ensuite *Jean Joseph Mouret*, d'Avignon, né en 1682, intendant de la duchesse du Maine et directeur du concert spirituel; c'était un compositeur facile et élégant : il a fait plusieurs opéras; des malheurs domestiques le conduisirent à Charenton, où il mourut fou. *Nicolas Bernier,* né à Mantes en 1664, mort à Paris en 1734, fut maître de musique de la Sainte-Chapelle et ensuite de la musique du roi. Ses motets, et son *miserere* surtout, sont très estimés; c'était à la fois le plus grand contrapuntiste et fuguiste qui eût jamais existé en France; L'école qu'il fonda fut regardée comme la meilleure. *Louis Nicolas Clerembaut*, né à Paris en 1676, mort en cette ville en 1749, fit exécuter, à l'âge de 13 ans, un motet à grands chœurs; à 20 ans, il fut nommé organiste des Jacobins de Saint-Cyr, et directeur des concerts de madame de Maintenon. Il a laissé divers morceaux de musique, ainsi que cinq livres de cantates, dont une surtout, celle d'Orphée, a passé pour un chef-d'œuvre L'invention de la cantate, attribuée par inadvertance à madame *Babara Strozzi*, noble vénitienne qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, remonte à une époque antérieure que l'on ne précise pas; cependant, il paraît certain qu'elle est due à *Jean Dominique Poliaschi*, chanteur de la chapelle du pape, et qui excellait dans ce genre : quelques unes de ces cantates ont été imprimées en 1618. Je continue à mentionner les principaux successeurs de *Lulli.* Après *Clerembaut* vint *Michel Monteclair,* lequel fut le premier, je l'ai déjà dit, qui joua de la contrebasse à l'Opéra; il était né, en 1666, à Chaumont en Bassigny; ce savant compositeur écrivit divers ouvrages, tant pour le théâtre que pour l'Eglise. C'est lui qui fit représenter *Jephté,* premier sujet tiré de l'Ecriture-Sainte, et le premier mis en Opéra en cinq actes, dont les paroles étaient de l'abbé *Pellegrin,* qui dînait de l'autel, comme chacun sait, et soupait du théâtre. *Dubouset* vint ensuite : mais il est très peu connu. *Batistin,* que j'ai déjà mentionné, fut le premier qui joua du vioncelle à l'orchestre de l'Académie royale de Musique : je l'ai dit ailleurs déjà, on doit s'en souvenir. Je me suis assez longuement arrêté sur le compte de *Lalande* pour qu'il devienne inutile de revenir sur ce sujet. *Marin Marais,* né à Paris en 1656, mort en 1728, fut un habile exécutant sur la viole et un compositeur distingué; c'est

à lui que l'on croit devoir l'invention des deux *cordes graves filées en laiton* en usage depuis cette époque, sur cet instrument comme sur le violoncelle: l'une de ces deux cordes, faisant résonner le *sol*, est la quatrième corde grave du violon. *Antoine Forqueray*, né en 1671 à Paris, mort à Mantes en juin 1745, joua de la viole plusieurs fois, à l'âge de cinq ans, devant Louis XIV, qui l'appelait son petit prodige: son fils eut le même talent, la même précocité, le même destin; celui-ci eut un fils, le troisième et le dernier de ce nom; il était aussi fort bon musicien et compositeur comme les deux précédents. *JeanLouis Marchand*, né à Lyon en 1669, mort en 1757; il était fort jeune, à Paris, sans ressources, mais déjà fort habile sur l'orgue. Il parvint à se faire entendre chez les Jésuites et à s'y faire recevoir; alors il travailla avec plus d'ardeur que jamais. On lui offrait toutes les places d'organistes: il en eut jusqu'à six à la fois. Il fut organiste du roi à Versailles, et créé chevalier de l'ordre de Saint-Michel. C'était un homme bizarre, dérangé, qui se fit exiler de France en 1717. Accueilli à Dresde par le roi de Pologne, il devint organiste de cette cour; mais *Volumier*, maître des concerts du roi, connaissait Marchand et ne l'aimait pas; il fit secrètement venir *Sébastien Bach*, organiste à Weimar, pour lui disputer la palme du talent. Marchand, ignorant que S. Bach assistait au concert de la cour, joua le premier et joua très bien, mais son antagoniste, invité à se faire entendre ensuite, joua mieux encore. Il offrit à Marchand d'improviser tous deux sur l'orgue et sur le même thème; Marchand s'en excusa et partit sur le champ de Dresde. De retour en France, sa réputation devint si grande que l'on ne pouvait se dispenser de prendre quelques mois de ses leçons, qu'il faisait payer *un louis*, si l'on ne voulait passer pour une personne absolument dépourvue de goût. Malgré les avantages d'une si belle position, il mourut dans la plus profonde misère. J'ai déjà signalé à l'attention du lecteur l'estimable famille des *Couperin*; je ne m'y arrêterai donc pas maintenant. Il me reste à mettre sous ses yeux les noms de *Batiste*, élève de Corelli, qui fut le premier violoniste de son temps; celui de *J.-B. Senaillé*, mort à Paris en 1730, à l'âge de 42 ans, excellent violoniste et compositeur distingué de musique à l'usage de son instrument; celui de *Jean Marie Leclair*, né à Lyon en 1697, habile violoniste

et compositeur d'un grand talent; ses rivaux sur le violon étaient *Batiste* et *Guignon;* mais il parvint à l'emporter sur eux en introduisant l'usage de *la double corde* dont il fut, en France, le créateur. On a de lui des sonates fort belles et quelques opéras : c'était un homme savant en composition; il mourut assassiné en rentrant chez lui dans la nuit du 22 octobre 1764. *Jean Ferry Rebel,* l'un des vingt-quatre violons, et compositeur de la musique du roi, battit longtemps la mesure à l'orchestre de l'Académie royale de Musique, où il donna, en 1703, l'opéra d'*Ulysse. Francœur,* né à Paris en septembre 1698, vécut jusqu'à plus de 80 ans: il était intimement lié avec *Rebel.* Admis à l'orchestre de l'Opéra en 1710, il fut nommé, avec *Rebel,* inspecteur de ce théâtre, et ensuite tous deux en furent directeurs jusqu'en 1767. Ils composèrent ensemble la musique de plusieurs opéras. *Michel de Labarre,* né à Paris vers 1680, termina ses jours en cette ville vers 1744. C'était un célèbre flûtiste et un compositenr de mérite; il donna en 1700, à l'Opéra, le *Triomphe des Arts,* et, en 1705, la *Vénitienne.* Presque tous ces compositeurs français travaillèrent sur des poëmes de *Antoine Lamothe-Houdart,* né à Paris en 1672, le 17 janvier; cet auteur eut de nombreux succès au théâtre, et fut le créateur du genre de la comédie-ballet. J'aurais pu citer encore quelques autres compositeurs français de cette époque, mais une série de noms trop étendue fatiguerait l'attention du lecteur sans l'intéresser beaucoup. Je crois cependant devoir m'arrêter sur celui de *Rameau,* parce qu'il surpassa tous ses prédécesseurs et fit de la musique un art nouveau : *Rameau* caractérisa fortement l'époque qui suivit celle de *Lulli.* Il avait 50 ans lorsqu'il donna son premier opéra d'*Hippolyte* et *Aricie;* cet ouvrage fut suivi de vingt autres compositions qui mirent le comble à sa gloire: son premier opéra fut représenté en 1735. A cette époque, il était possible, et l'on croyait qu'il était naturel d'avoir du génie et des succès, même à 50 ans!! Grâce à l'étonnante précocité de nos *législateurs* imberbes (je parle de ceux du Parnasse), de nos aristarques presqu'à la lisière, de nos *Catons* en petite robe, il est bien décidé qu'à 30 ans on radotte, et qu'à 40 ans on tombe en enfance; cette opinion, devenue comique à force d'absurdité, que l'on n'est plus bon à rien sitôt que l'on est sorti de l'âge où, jadis, on jouait encore à la poupée, a faussé le juge-

ment de toutes les classes de la société, sans exception; en dehors de ce que l'on est convenu d'appeler *la jeune France*, il n'est plus aucune considération à laquelle il soit possible de prétendre, aucune voie, aucun emploi auquel il soit permis de parvenir, si la faveur, l'intrigue, ne prennent le soin de vous le faire *octroyer*.

La musique n'a rien à recueillir sous le nom de *Marion de Lorme;* mais je ne suis pas fâché que ce nom se présente à mes regards, ne fut-ce que pour me distraire des tristes réflexions où m'entraînaient malgré moi l'état de choses actuel; d'ailleurs, il est peut-être curieux d'apprendre que cette célèbre courtisane, maîtresse d'abord de l'infortuné *Cinq-Mars* et ensuite du Cardinal de Richelieu, qui avait fait décapiter son amant, naquit en 1618 et mourut en 1752, âgée de 134 ans. Elle avait été fort belle; c'est à 24 ans qu'elle prêta l'oreille aux séductions du vieux cardinal, assassin de celui qui avait eu la faiblesse de croire qu'elle l'aimait; *Marion de Lorme* jouait du luth dans la perfection. Malgré la brillante fortune qui l'avait si longtemps caressée, elle mourut à la charge du curé de *Saint-Paul,* à Paris, lequel, ému de compassion pour les fautes du prochain, grand seigneur de l'église à la vérité, et en mémoire du Cardinal, qui n'était pas un prochain de commune espèce, lui donna un domestique et une cuisinière; eût-il fait autant à l'égard d'un simple particulier?...

L'époque à laquelle *Lulli* vint en France, son apparition au grand Opéra, dont il devint, trois ans après sa fondation, en quelque sorte l'*éditeur responsable,* puisqu'il en fut à la fois l'organisateur, le directeur et le compositeur, marque l'une de celles où la musique, dans notre pays, commença à faire les progrès les plus décisifs.

Jean Philippe Rameau, né à Dijon le 25 octobre 1683, constate l'époque suivante. *Rameau,* l'un des plus célèbres musiciens français, fit franchir à l'art musical un vaste intervalle par un de ces pas en avant que le génie seul sait faire. A de beaux ouvrages pour la scène, joués avec une brillante réussite, depuis *Hyppolite* et *Aricie, Castor* et *Pollux* jusqu'à *Zoroastre*, il joignit une grande quantité d'œuvres de toutes natures; ses traités d'harmonie, de musique théorique, etc., son *système de la basse fondamentale,* bien que mal

compris dans son temps, totalement discrédité et abandonné dans le nôtre, et qui ne lui survécut pour ainsi dire point, n'en eurent pas moins l'immense mérite de réunir en une espèce de corps de doctrine les règles encore éparses, incohérentes avant lui, et d'avoir ouvert la route où les habiles théoriciens de notre temps ont enfin réussi à porter la simplification, l'abondance, la clarté et la logique.

Rameau était d'une grande habileté sur le clavecin et sur l'orgue. Il mourut au mois de septembre 1764, au moment où il allait être ennobli et pensionné par Louis XV. Suivant son système de basse fondamentale, il n'y aurait que *neuf* manières légales de moduler: cinq pour le mode majeur et quatre pour le mode mineur; toute autre modulation, non comprise dans cette série de *neuf*, à moins qu'elle ne soit *enharmonique*, serait infailliblement mauvaise et rejetée de la pratique comme de la théorie.

Cette décision, singulièrement arbitraire, a été mise au néant par l'heureuse puissance de l'harmonie moderne, qui en a appelé de cette sentence et a gagné son procès. La *règle de l'octave*, ou l'harmonie chiffrée et plaquée d'une gamme complète en montant et en descendant, cette formule harmonique, mise en lumière par *Delair* en 1700, sous-entend, par cette manière d'accompagner les huit notes de la gamme, l'harmonie la plus simple, la plus naturelle; mais il y en a diverses autres qui, pour être plus compliquée, plus recherchées, tout à fait en dehors du système de Rameau, par conséquent plus riches, plus savantes, n'en sont pas moins excellentes: il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner les *basses d'accompagnement* mises par M. *Chérubini* sous les gammes de la méthode de violon du Conservatoire de musique de Paris, rédigée par M. Baillot, et celles que ce dernier a écrites lui-même sous les cinquante variations sur la gamme, par lesquelles il a si bien terminé son estimable et beau travail. Quoiqu'il en puisse être, *Rameau* est resté debout comme un fanal lumineux par lequel fut éclairée la route parcourue depuis *Lulli* jusqu'à lui, et celle qui a été franchie depuis son époque jusques à Gluck et à ceux qui lui ont si dignement succédé. C'est à *Rameau* que l'on doit la qualification de l'accord parfait de la *sous dominante*, qu'il a judicieusement nommé ainsi à

cause de sa relation intime avec l'accord parfait de la tonique, dont l'octave prolongée sur la quatrième note de la gamme de ce ton produit la quinte juste de cet accord parfait de la *sous-dominante,* que l'on peut prendre à la quarte en montant, ou à la quinte en dessous, ce qui donne, par le retour à l'accord parfait de la tonique, ce que l'on nomme la *cadence plagale,* née des premiers temps de l'invention de l'harmonie appliquée aux *modes scholastiques* de l'Eglise employés dans l'étude du contrepoint.

Le premier qui osa employer ce que l'on s'est longtemps obstiné à nommer le *demi-ton enharmonique*, c'est-à-dire la substitution du *ré dièse* au *mi bémol,* du *la dièse* au *si bémol,* du *la bémol* au *sol dièse,* etc., celui qui se servit le premier des indications de nuances telles que : *piano, forte, crescendo,* etc., fut un compositeur romain, né au commencement du dix-septième siècle, appelé *Domanico Mazzochi ;* ces indications furent promptement et généralement adoptées. La musique marcha donc constamment vers les perfectionnements pendant le cours de ce siècle ; chaque partie reçut à son tour des développements et d'amples améliorations ; l'enseignement, qui les réclamait le plus impérieusement, ne fut point négligé. J'ai dit ailleurs, on s'en souvient peut-être, que le *diagramme* de *Gui* d'*Arezzo* se composait de vingt sons, ou de deux octaves et une sixte majeure ; mais je ferai remarquer que ce *diagramme* n'a pu acquérir un tel développement qu'après l'*invention du clavecin,* car aucune voix humaine ne possède une semblable extension, qui n'est applicable qu'aux instruments. Elle est d'ailleurs en opposition avec la règle antique qui ne reconnaît que dix ou onze sons d'étendue à chaque caractère de voix. Les trois séries de cette vaste échelle se désignaient ainsi qu'il suit : première octave, par des *lettres majuscules;* seconde octave, par des *lettres courantes;* sixte majeure, par des *doubles lettres.* Cette échelle commençait au *sol* grave, inventé par *Gui* d'*Arezzo,* qu'il désigna par le Γ, *G* ou *gamma* des Grecs, d'où est venu le nom de *gamme;* le mot *solfier,* ou *solmiser,* ce qui est la même chose, n'a pas d'autre source, parce qu'alors la première gamme naturelle procédait ainsi : *sol, la, si, ut, ré, mi, fa,* et non pas comme aujourd'hui par *ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* Je ne puis par-

venir à m'expliquer comment cette note *si*, qui se trouve partout! n'a de justification nulle part, et a dû attendre la présence de Lemaire pour obtenir le rang qui lui appartient dans la hiérarchie des sons; cette circonstance mérite de sérieuses réflexions.

Quelque obscurité que l'on soit en droit de signaler dans ce système, parvenu jusqu'à nous par fragments, souvent peu d'accord entre eux, il n'en est pas moins vrai que l'on a de tout temps regardé l'étude du *solfége* comme devant précéder toute autre étude musicale; il fallait, il faut *solfier* pour exercer la voix, former l'oreille, fixer l'intonation, accoutumer les yeux à la lecture des signes représentant les sons, régulariser le jugement, l'assouplir, le former à la mesure et à toutes ses divisions, avant d'entreprendre l'étude d'aucun instrument ou du chant, sous peine, dans le cas contraire, d'encourir le reproche vulgaire de vouloir apprendre à écrire avant de savoir lire; cette vérité a été sentie par tous les hommes de l'art que l'expérience et la réflexion ont éclairés à l'aide d'un examen approfondi. On a eu l'idée de préparer des formules pour ces divers genres d'exercices, des espèces de rudiments, ou *solféges*, ou recueils de petits morceaux, ou leçons, que l'on faisait, et que l'on fait encore pratiquer aux jeunes élèves, en nommant les notes, en battant la mesure, pour les familiariser avec toutes les connaissances théoriques, élémentaires qu'il est indispensable de posséder avant de s'occuper de les appliquer à quelque instrument que ce soit dont l'étude est exclusivement physique et manuelle. Le plus ancien recueil de cette nature, le plus ancien solfége que l'on connaisse est de *Léonardo Léo*, né à Naples en 1694; c'est celui que l'on connaît vulgairement sous le nom de *Solfége d'Italie*, auquel beaucoup d'autres compositeurs italiens ont ajouté d'utiles et intéressantes leçons. Le plus élémentaire, parmi beaucoup d'autres composés depuis *L. Léo*, est celui de *Rodolphe*, qui l'écrivit dans les dernières années du dix-huitième siècle, ainsi qu'une théorie des accords. Ce solfége, tout incomplet, tout imparfait qu'il est, a été longtemps le plus utile dont on pût se servir: je dois avouer que c'est à lui que je dois la pensée de mon *Cours complet d'Instruction musicale*, sanctionné par l'approbation deux fois manifestée pu-

bliquement par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut royal de France. La théorie harmonique du vénérable père *Rodolphe*, dont l'obscurité était le moindre écueil, est tombée dans le plus parfait oubli.

J'ai tâché de suppléer à ce qui manquait au premier traité, et d'éclaircir la matière du second; l'approbation accordée par l'Institut à mes travaux a rassuré ma conscience, mais n'a point éveillé en moi une puérile vanité, encore moins cette assurance, cette hardiesse qui, de tout temps, à mieux réussi dans le monde que le mérite modeste, timide, se défiant de lui-même, en attendant qu'on lui tende la main pour se mettre en évidence!... et que tout le monde oublie. Je puis citer à l'appui de cette triste remarque un exemple, pris à une époque éloignée de nous, mais dont la sagacité du lecteur pourra facilement faire l'application au temps présent: il lui suffira de regarder autour de lui avec quelque attention.

Un certain *Jean Baptiste Moreau*, qui n'était cependant ni italien, ni gascon, puisqu'il naquit à Angers en 1656, où il était enfant-de-chœur de la cathédrale, imagina de venir à Paris sans argent, sans amis et surtout sans *protecteurs*. Il parvint, on ne sait comment, jusque dans l'appartement où la dauphine, *madame Victoire de Bavière*, faisait sa toilette: cette princesse avait la réputation d'aimer passionnément la musique. *Moreau*, sans être intimidé, s'approcha, la tira doucement par la manche, et lui demanda la permission de chanter un air devant elle. La dauphine, sans même songer à demander comment il se faisait que cet homme eût pu pénétrer jusqu'à elle sans son autorisation, sans se fâcher, comme on ne manquerait pas de le faire aujourd'hui si le premier artiste de l'empire avait l'audace de se présenter ainsi sans avoir humblement passé par toutes les formalités d'une très respectueuse demande d'audience (que peut-être on lui refuserait), et d'une présentation dans toute la rigueur des formes prescrites par l'impitoyable étiquette, la dauphine, dis-je, sourit et consentit à l'entendre; *Moreau* chanta intrépidement et lui plut; elle parla de lui à Louis XIV; qui l'entendit avec plaisir et l'attacha à sa musique. *Moreau* chanta dans plusieurs divertissements représentés à la cour, composa la musique

de plusieurs chansons, de diverses cantates, sur des paroles du poète *Lainez,* dont il était devenu l'ami, et mourut à Paris en août 1733, dans un état de fortune extrêmement satisfaisant.

De nombreuses innovations, d'utiles inventions signalèrent ce siècle, je l'ai déjà fait remarquer à la reconnaissance des véritables amis des arts en général, et de la musique en particulier. *Daphné*, par exemple, fut le premier ouvrage de théâtre entièrement composé de chant qui ait été représenté en Allemagne, à Dresde, vers 1682. On avait déjà fait en ce pays, en 1641, le premier essai de l'addition des chœurs en musique dans les drames, ainsi que les Grecs l'avaient autrefois mis en usage.

Le *mélo-drame,* né en Grèce, imité par les Italiens, le fut ensuite par les Allemands, puis par *Racine,* qui introduisit aussi des chœurs dans ses admirables tragédies; enfin il arriva par degrés au point où nous le voyons aujourd'hui, c'est-à-dire au dernier terme de l'exagération, du dévergondage et du mauvais goût, transformant nos théâtres en place de Grève où l'on se joue avec les instruments de supplice, le meurtre, l'assassinat, le duel, le jeu, l'empoisonnement, le vol, l'appareil des échafauds, appuyant ce déplorable système sur ce que, à une époque grossière de barbarie et chez un peuple à demi-sauvage, un poète osa mettre en scène deux fossoyeurs jouant aux dés les dépouilles d'un pendu au pied de sa potence. Est-ce le public qui a gâté les auteurs? Sont-ce les auteurs qui ont perverti le goût du public? C'est ce qu'il reste à décider.

J'ai déjà mentionné *Ludovico Viadana* comme un habile compositeur, inventeur de la *basse continue*, du système de la *basse chiffrée*, né à Crémone au dix-septième siècle; mais il ne composa point pour le théâtre. Maître de chapelle à Fano, il fut aussi le créateur d'un certain genre de morceaux d'exécution appelés *concertos d'église;* ce genre est totalement abandonné depuis longtemps et ne fut guère imité que par *Giuseppe Tartini,* célèbre violoniste, né à Pirano en Istrie, au mois d'avril 1692, qui en a composé également à cinq parties, pour son instrument, d'une grande beauté.

C'est encore dans ce siècle que l'*Académie* de *Peinture*, de *Sculpture* et d'*Architecture* fut fondée à Rome, en 1666, par Colbert, ministre de Louis XIV. Les pensionnaires que l'on y envoyait ne recevaient que deux cents livres de pension, et n'y restaient que deux ans. Lorsque *Napoléon rétablit en* 1800 cette Académie de France à Rome, il porta à cinq ans la durée du temps de séjour, et à 2,400 fr. le chiffre de la pension annuelle des lauréats, non compris les frais d'aller et de retour montant à 1,200 fr., payés également par le trésor. Le nombre des classes admises à jouir du bénéfice de ce grand prix fut porté à *six au lieu de trois ;* les trois ajoutées furent la composition musicale, la gravure en pierre dure, et la gravure en taille-douce. Que l'on remarque bien qu'il n'est pas un grand prix de l'Institut, envoyé à Rome comme pensionnaire, qui, à son retour à Paris, n'ait coûté à l'état environ 15,000 francs. Les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs en médailles sont assurés, à leur retour, d'obtenir des travaux du gouvernement, et de voir ainsi s'ouvrir leur carrière sous de favorables auspices.

Les compositeurs de musique seuls, déshérités de tout appui, de toute protection de l'art de la part du pouvoir, végètent sans espoir, sans issue praticable pour produire leurs talents. Le monopole destructeur de tout droit, l'intrigue, étouffoir de tout germe de talent, l'intérêt personnel, unique règle de tout entrepreneur privilégié et subventionné des beaux-arts, ferment la porte à toute espèce de réclamation, surtout à Paris, où l'on ne possède que deux théâtres lyriques inféodés à quelques compositeurs, tandis que l'on y rencontre vingt autres théâtres de vaudeville, cent fois plus nuisibles à l'art qu'utiles aux artistes.

Depuis 1800 jusqu'à ce jour, *plus d'un tiers des pensionnaires* compositeurs s'est vu forcé de renoncer à la carrière dramatique, le pouvoir étant demeuré constamment sourd à toutes les réclamations, appuyées authentiquemeut du suffrage de l'Institut, demandant l'établissement d'un troisième théâtre lyrique. Que l'on s'étonne après cela des lazzis que l'on se permet sur certains théâtres

au sujet des lauréats de l'Institut! étonnez-vous de ce que la France ne compte plus qu'un ou deux compositeurs nationaux ! que l'on s'étonne de tout ce que l'on entend tous les jours!...

Le dix-septième siècle, si fécond en heureuses inventions, vit naître encore un nouvel instrument nommé *corno-di-bassetto*, ou clarinette-basse, descendant jusqu'au *fa* le plus grave ; mais je n'ai pu découvrir ni dans quel lieu, ni par qui il fut imaginé.

Le *violon* a, de tous temps, été l'objet de recherches plus ou moins heureuses; il a éprouvé des améliorations nombreuses dans sa structure intérieure; mais depuis l'époque des grands facteurs de l'école de Crémone, dont j'ai parlé ailleurs, il n'a subi aucune altération dans sa forme extérieure. Quelques essais ont été tentés pour en agrandir le domaine; un Anglais, le comte de *Sommerset,* inventa, vers 1649, un violon à huit cordes; il paraît que dans les mains d'un exécutant habile ce violon avait une grande puissance, et cependant cette invention survécut fort peu à son auteur, et l'on revint promptement au violon à quatre cordes.

Les effets produits par la musique, chez les anciens, nous causent toujours une nouvelle surprise; c'est à peine si les récits des plus graves, des plus consciencieux historiens, nous paraissent croyables: voici cependant un fait bien plus récent qui prouve la puissance de cet art, et ajoute quelque vraisemblance aux assertions des écrivains de l'antiquité.

Schah-Culi, surnommé l'Orphée des Persans, vivait vers le milieu du dix-septième siècle; on raconte qu'il avait une très belle voix, chantait fort bien, et s'accompagnait surtout d'une manière remarquable sur la harpe. Lors de la prise de Bagdad par le féroce *Amurat IV,* 30,000 des habitants de cette cité furent condamnés par ce cruel vainqueur à être massacrés. *Schah-Culi*, ainsi que quatre autres musiciens prisonniers comme lui, furent amenés devant Amurat, *Schah-Culi,* chanta, en s'accompagnant sur la harpe, les malheurs de Bagdad et le sort affreux réservé à ses infortunés habitants; il s'exprima d'une manière si pathétique, si touchante, que le sultan fut attendri et révoqua l'ordre sanguinaire qu'il avait donné de faire périr tant d'innocents. *Schah-Culi*, dont les talents

venaient de leur sauver la vie, fut traîté avec bonté, avec distinction, ainsi que ses quatre compagnons; conduits à Constantinople, ils devinrent les fondateurs de la musique dans cet empire, où, jusque-là, elle avait été totalement inconnue, à ce que l'on assure; cependant, si l'on s'en rapporte à l'opinion d'un écrivain nommé *Francesco Provedi*, la musique des Grecs se serait conservée jusqu'à nos jours dans les chants recueillis par Saint-Ambroise de Milan et Saint-Grégoire pape. J'ai fait connaître ma croyance à cet égard et l'appui de tant d'autorités m'engage à persister; mais il serait bien extraordinaire, alors que ces chants, cette musique qui avaient été propagés en Orient par les évêques lors de l'intrônisation du christianisme à Constantinople par *Constantin, dit le Grand*, eussent été si complétement anéantis qu'au temps d'Amurat IV il n'en fût resté dans les esprits aucun vestige, aucun souvenir, et que c'eût été une création toute nouvelle à refaire alors. J'émets mon doute sur ce point, et n'ai pas le projet de trancher la question par une décision peut-être hasardeuse.

Vers 1678, car ce dix-septième siècle est d'une incroyable richesse en fait d'inventions! un nommé *Prompt* fabriqua un nouvel instrument du genre du théorbe et du luth, auquel il donna le nom tant soit peu ambitieux de l'*Apollon*. Cet instrument, fort agréable, dit-on, avait vingt cordes, et il se prêtait à tous les tons sans qu'on fût obligé d'en changer l'accord: il avait alors un avantage réel sur le luth. Le corps de ce dernier, à peu près semblable à celui du théorbe, dont jouait si bien *Ninon de Lenclos*, ainsi que son père, musicien de la chambre de Louis XIV, maître de théorbe et de guitare, mort en 1630, le luth, dis-je, avait un manche beaucoup plus large, garni de dix touches, ou probablement de dix divisions marquées sur le manche comme sur celui de la guitare, et portait *onze cordes* (ce nombre de *onze* n'est pas conforme à celui de *vingt-quatre* que j'ai annoncé ailleurs; mais comme cet instrument n'existe plus, je n'ai pu constater laquelle des deux versions est la véritable). Neuf de ces cordes étaient doubles, trois à l'unisson, six à l'octave; les deux premières, ou chanterelles, étaient simples. Cet instrument, fort difficile à jouer, était d'abord très embarrassant

à mettre d'accord à cause de la tête du manche qui était renversée. Un autre inconvénient grave attaché à cet instrument, c'est qu'il fallait accorder séparément les basses pour les tons dans lesquels on voulait jouer; cette disposition empêchait nécessairement de moduler.

Le luth avait plus de développement dans le dessus que la guitare et le théorbe; il se tenait de la main gauche et se pinçait de la main droite, les sons en étaient fort doux, mais il fallait, dit-on, le jouer avec une extrême délicatesse parce qu'autrement on le dénaturait. Au dix-septième siècle, les *Gaultier* frères, ou père et fils, étaient les plus habiles joueurs de luth que l'on connût. Eh bien! le *luth,* le *théorbe* ont disparu avec l'*angélique* et l'*apollon* de M. *Prompt,* sans qu'il en soit demeuré aucune trace.

Un fait plus important, dont les conséquences se font encore sentir à l'heure où j'écris, est la constitution du *récitatif obligé* dont l'empire musical est redevable à *Alessandro Scarlatti,* né à Naples en 1650; le premier, il l'introduisit dans ses compositions dramatiques, de même que cette formule: *da capo,* qui veut dire: retournez au commencement.

Mais le point le plus capital, celui qui marque essentiellement dans le dix-septième siècle et lui imprime le cachet du progrès, est à coup sûr la naissance de *Francesco Durante,* né à Naples en 1693: bien qu'il n'ait été en âge de développer les ressources de son génie que dans le dix-huitième siècle, il n'appartient pas moins au dix-septième par sa naissance. *Durante* n'a jamais écrit pour le théâtre; toutes ses compositions, parmi lesquelles on remarque entre autres son superbe *magnificat* en chœur avec accompagnement d'orgue, ont été écrits pour l'Eglise; il a néanmoins joui d'une grande réputation, et a laissé un nom justement honoré.

Par tout ce qui a été exposé précédemment dans ce livre, on a pu voir naître, grandir, se développer la musique en France, et en Europe ensuite. J'ai indiqué les principales époques de son existence; il me reste à parler de la fixation de la *tonalité* par laquelle elle reçut sa dernière constitution moderne, et dont le monde musical est redevable à *Francesco Durante,* lequel en fut le régulateur.

il établit des bases raisonnées, logiques: elle existait longtemps avant lui, mais elle n'avait jamais été qu'instinctive, incertaine, sans déductions régulières, sans stabilité, enfin sans principes arrêtés et invariables.

Voici à peu près, du moins je l'imagine, comment dut raisonner cet homme de génie et d'observation: on peut le préjuger d'après l'examen des résultats. Il dut reconnaître d'abord deux modes, l'un majeur représenté par la gamme naturelle d'*ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* l'autre mineur représenté par la gamme *la, si, ut, ré, mi, fa♯, sol♯, la.* Faisant la décomposition du mode majeur, pour en bien connaître la nature, il a dû, ou pu dire: d'*ut* naturel à *ré* naturel, l'intervalle est d'une seconde majeure composée d'un ton; d'*ut* à *mi* naturel, l'intervalle est d'une tierce majeure composée de deux tons pleins; d'*ut* à *fa* naturel, l'intervalle est d'une quarte juste composée de deux tons et un demi-ton; d'*ut* à *sol* naturel, l'intervalle est d'une quinte juste composée de trois tons et un demi-ton; d'*ut* à *la* naturel, l'intervalle est d'une sixte majeure composée de quatre tons et un demi-ton; d'*ut* à *si* naturel, l'intervalle est d'une septième majeure composée de cinq tons et un demi-ton; d'*ut* à *ut* naturel, l'intervalle est d'une octave composée de cinq tons et deux demi-tons majeurs.

Voici donc le mode majeur analysé et reconnu, composé d'une seconde majeure, d'une tierce majeure, d'une quarte juste, d'une quinte juste, d'une sixte majeure, d'une septième majeure, faisant *note sensible*, et d'une octave de cinq tons et deux demi-tons majeurs, dont le premier se trouve naturellement placé entre le troisième et le quatrième degré, le second entre le septième et le huitième degré; l'accord parfait de ce mode se compose de la *tonique,* ou premier degré de la *tierce,* ou troisième degré de la *quinte,* ou cinquième degré, ou *dominante*, et de l'*octave,* ou huitième degré, c'est-à-dire de *tierce majeure, quinte juste* et *octave,* ou d'*ut* grave, *mi*, *sol, ut* aigu.

Le système des modulations, ou changements de tons, étant positivement admis, il faut, pour établir un ordre régulier, symétrique, parallèle, que tous les *tons majeurs* praticables en musique,

aient une constitution parfaitement semblable dans les degrés et les intervalles de leur gamme respective. Les tons majeurs sont de deux espèces : sept avec des dièses, sept avec des bémols; commençons par régler ceux avec les dièses.

La manière la plus relative, la plus naturelle de moduler, et qui pourtant n'a été décidément fixée qu'au dix-septième siècle par l'adoption de la division de la gamme de la tonique à la quinte et de la quinte à l'octave, celle que l'usage a consacrée, c'est de passer d'abord de l'accord parfait, ou du ton de la tonique, à l'accord parfait ou ton de la dominante; la dominante, dans la gamme d'*ut*, est la quinte en montant *sol;* prenons *sol* à son tour pour tonique et voyons si sa gamme *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol* est exactement conforme, dans sa constitution, à celle d'*ut*. De *sol* naturel à *la* naturel, il y a également une seconde majeure d'un ton; de *sol* à *si* naturel, une tierce majeure de deux tons; de *sol* à *ut* naturel, une quarte juste de deux tons et un demi-ton; de *sol* à *ré* naturel, une quinte juste de trois tons et un demi-ton; de *sol* à *mi* naturel, une sixte majeure de quatre tons et un demi-ton; de *sol* à *fa naturel,* il n'y a qu'une septième mineure; or, la place du deuxième demi-ton se trouverait changée; la tierce de l'accord parfait de la dominante de *sol* se trouverait mineure au lieu de majeure qu'elle doit toujours être; pour remédier à ces divers inconvénients, je place *un dièse devant le fa,* et je dis : il sera désormais le premier posé à la clef puisqu'il est le premier appelé par la nécessité de donner une *note sensible* au ton de *sol*. Il y a une seconde raison pour poser le premier dièse sur le *fa* plutôt que sur toute autre note, c'est pour obtenir la *quinte juste de si naturel.* La raison de la position du premier bémol sur le *si* est équivalente; ce premier bémol donne la *quinte juste de fa naturel.* Par l'apposition du premier dièse au *fa*, la septième devient majeure et note sensible de *sol,* la tierce de la dominante devient majeure, les deux demi-tons dans l'octave se trouvent rétablis dans les mêmes proportions que dans le ton d'*ut*, ce qui me donne deux tons parfaitement semblables dans toute leurs dispositions. Prenons la dominante de *sol,* qui est *ré,* et suivons notre système de régularisation. De *ré* naturel

à *mi* naturel, il y a une seconde majeure d'un ton; de *ré* à *fa dièse*, il y a une tierce majeure de deux tons; de *ré* à *sol* naturel, il y a une quarte juste de deux tons et un demi-ton; de *ré* à *la* naturel, il y a une quinte juste de trois tons et un demi-ton; de *ré* à *si* naturel, il y a une sixte majeure de quatre tons et un demi-ton; de *ré* à *ut* naturel, il n'y a qu'une septième mineure; pour obvier aux dissemblances qui en résulteraient, et que j'ai expliquées plus haut, j'applique un dièse devant l'*ut*, lequel désormais prendra le second rang à la clef, et je rétablis par ce moyen la plus entière similitude entre ce troisième ton et les deux précédents. En poursuivant ainsi, et en prenant la dominante de *ré* qui est *la*, au moyen d'un dièse placé devant le *sol* (qui sera le troisième placé à la clef), ou septième note de la gamme, j'aurai un quatrième ton, celui de *la*, exactement semblable aux trois premiers. Je prends ensuite la dominante de *la*, qui est *mi*, je mets un quatrième dièse devant la septième note de la gamme de *mi*, qui est le *ré*, et mon cinquième ton devient en tout conforme aux quatre précédents.

Je poursuis mon opération: je prends la dominante de *mi* qui est *si*; je mets un cinquième dièse devant la septième note qui est *la*, et j'obtiens, pour ce sixième ton, une constitution pareille dans tous ses rapports à celle des cinq premiers. Je prends ensuite la dominante de *si*, qui est *fa dièse*, quinte juste de *si* naturel; j'ajoute un sixième dièse à sa septième note qui est *mi*, et ce septième ton est en tout conforme aux six précédents. Enfin, je prends encore la dominante de *fa dièse*, qui est *ut dièse*, sa quinte juste en montant toujours, j'ajoute un septième dièse devant le *si* qui est la septième note de sa gamme, et je constitue mon huitième ton conformément aux sept que j'ai précédemment expliqués.

Voici donc les huit tons majeurs par les dièses organisés définitivement, y compris celui d'*ut naturel majeur*, qui est le premier de tous pour les dièses comme pour les bémols. Je demande bien pardon au lecteur de m'arrêter si longuement et si minutieusement sur ce chapitre, mais c'est que toute la musique moderne est là, et que je tiens extrêmement à ce qu'il la comprenne bien.

Je m'arrête un instant après avoir constitué, je le crois du moins, ces huit tons dans toutes leurs proportions, dans tous leurs rapports, et justifié la position des sept dièses.

Les raisons pour lesquelles je m'abstiens d'aller plus avant les voici : j'ai déjà sept dièses d'utilisés, c'est-à-dire antant que de notes, et qui, suivant le système d'opération que j'ai adopté, iront prendre place à la clef et s'y fixer de quinte en quinte en montant, en commençant par *fa;* c'est que toute ma gamme se trouve haussée d'un demi-ton de plus que dans son état naturel, et que l'on ne saurait outre-passer ce déplacement sans tomber dans la confusion et dans d'inextricables difficultés d'exécution pour les voix et pour les instruments. Il est même prudent et de bon goût de ne pas faire usage des deux derniers tons avec six et sept dièses, dont l'effet n'est rien moins qu'agréable.

Voici donc la *tonalité* fixée des tons par dièses; voyons quel procédé nous conduira au même résultat par le secours des bémols, ce qui doublera nos ressources.

J'ai analysé la constitution du ton d'*ut* naturel majeur, qui est le premier de tous pour les dièses comme pour les bémols, comme je l'ai dit: je n'y reviendrai donc pas. Maintenant le mouvement de quinte en descendant me paraît le plus convenable, le mieux choisi, en ce qu'il conduit sur le *fa* qui est la tonique de l'accord parfait de la *sous-dominante,* exactement relatif de celui d'*ut,* par la note *ut* qui est commune aux deux accords. Ainsi donc, en partant d'*ut* et en descendant de quinte, on arrive à *fa*, *sous-dominante* d'*ut,* et je dis:

De *fa* naturel à *sol* naturel, l'intervalle est d'une seconde majeure composée d'un ton; de *fa* à *la* naturel, l'intervalle est d'une tierce majeure composée de deux tons pleins; de *fa* à *si* naturel, l'intervalle est d'une quarte augmentée composée de trois tons; cette quarte doit être juste et composée seulement de deux tons et un demi-ton. Pour l'obtenir dans ces conditions, je place devant le *si* un bémol qui l'abaisse d'un demi-ton, rend la quarte juste, et ira dorénavant prendre la première place à la clef; de *fa* à *ut* naturel, l'intervalle est d'une quinte juste composée de trois tons et un de-

mi-ton ; de *fa* à *ré* naturel, l'intervalle est d'une sixte majeure composée de quatre tons et un demi-ton ; de *fa* à *mi* naturel, l'intervalle est d'une septième majeure composée de cinq tons et un demi-ton : cette septième est la note la plus *sensible* de la gamme de *fa*, placée comme elle l'est un demi-ton au-dessous de la tonique, ou de son octave, qui n'est que la répétition de ce premier son, vers lequel elle tend irrésistiblement à monter. De *fa* à *fa* naturel, l'intervalle est d'une octave, composée de cinq tons et deux demi-tons majeurs, dont le premier est placé, grâce au bémol, devant le *si*, du troisième au quatrième degré, et le second du septième au huitième degré, comme dans les tons majeurs avec des dièses. A la faveur de ce premier bémol, la gamme de *fa* se trouve composée d'une seconde majeure, d'une tierce majeure, d'une quarte juste, d'une quinte juste, d'une sixte majeure, d'une septième majeure et d'une octave. Elle se trouve donc dans les proportions parallèles et parfaitement semblables à celles du premier ton.

Je continue à procéder par le même mouvement de quinte en descendant, et j'arrive au *si bémol, sous-dominante* de *fa*. Au moyen d'un second bémol placé devant le *mi*, et le second implique *toujours*, comme avec les dièses, la présence à la clef du premier, j'obtiens la quarte juste entre *si bémol* et *mi* devenu *bémol;* cette gamme de *si bémol majeur* est alors en tout point conforme à la précédente. Je descends par le même mouvement de quinte au *mi bémol*, *sous-dominante* de *si bémol,* je place un troisième bémol devent le *la*, par le moyen duquel j'obtiens la quarte juste entre *mi bémol* et *la* devenu *bémol* à son tour, et je constitue ainsi régulièrement mon troisième ton par bémols. Je continue à descendre de quinte, j'arrive sur le *la bémol, sous-dominante* de *mi bémol;* j'applique au *ré* un quatrième bémol qui me donne la quarte juste entre *la bémol* et *ré* devenu *bémol*, et régularise ce quatrième ton. La quinte au-dessous de *la,* où je descends, me conduit au *ré bémol, sous-dominante* de *la bémol;* je fais usage d'un cinquième bémol que je mets devant le *sol,* j'obtiens ainsi la quarte juste entre *ré bémol* et *sol* devenu *bémol*, en même temps qu'une parfaite conformité entre ce cinquième ton bémol et les quatre précédents. De *ré bémol* je descends à sa quinte juste,

qui est *sol bémol*, *sous-dominante* de *ré bémol;* par un sixième bémol placé devant l'*ut,* j'opère l'intervalle de quarte juste entre *sol bémol* et *ut* devenu *bémol*, et je fixe par ce moyen l'exacte conformité nécessaire, indispensable de ce sixième ton bémol avec les cinq qui viennent d'être expliqués. Enfin je descends encore de quinte et j'arrive à *ut bémol, sous-dominante* de *sol bémol;* je mets un septième bémol devant le *fa*, ce qui produit l'intervalle de quarte juste entre *ut bémol* et *fa* devenu *bémol*, et régularise définitivement dans les conditions, les rapports les plus exacts de ce septième ton par bémols, non seulement avec les six précédents, mais aussi avec les tons produits par les dièses. On a vu que ces derniers prenaient rang à la clef par intervalle de quinte en montant, en commençant par *fa;* les bémols, en commençant par *si*, s'y placeront désormais de quinte en quinte eu descendant.

Les mêmes motifs qui m'ont déterminé à m'arrêter au septième ton avec des dièses m'obligent à terminer mon opération au septième ton avec des bémols.

De même que j'ai sept dièses pour mes sept notes, fixés dans l'ordre que j'ai exposé, j'ai également sept bémols placés aux mêmes intervalles, mais en sens inverse; ma gamme entière est donc, dans ce cas, baissée d'un demi-ton, comme dans le premier elle est haussée d'un demi-ton; si, dans l'un comme dans l'autre, on voulait aller plus avant, on s'exposerait à tous les désordres, à toute la confusion que j'ai déjà fait pressentir. De plus, la gamme d'*ut* dièse majeur peut être prise pour celle de *ré* bémol majeur, de même que celle d'*ut* bémol majeur peut être remplacée par celle de *si* naturel majeur; en s'arrêtant à ce point, il peut y avoir double substitution, double transition enharmonique; si l'on tentait de le dépasser, tout serait bouleversé. Je conseillerai même, ainsi que je l'ai fait à l'égard des dièses, d'éviter l'emploi des deux derniers tons avec six et sept bémols, tant à cause de l'excessive difficulté de jouer ou de chanter juste dans ces deux derniers tons, que du mauvais effet qu'ils produisent constamment.

Nous voici en possession de quinze tons rigoureusement constitués sur un plan parfaitement uniforme et minutieusement expli-

qués : sept majeurs avec des dièses, sept majeurs avec des bémols, non compris celui d'*ut* naturel majeur qui est le premier de tons pour les deux espèces. Il nous reste la même opération à faire pour le mode mineur dans les deux cas, ce qui doublera nos richesses.

Il faudra supporter ce nouvel et laborieux enfantement ; mais, je le répète, toute la musique de nos jours est là, et elle ne date, pour ainsi dire, que du moment où ce grand système a été définitivement fixé ; et comme il n'a jamais été écrit nulle part, que je sache, j'ai cru utile de l'exposer dans cet ouvrage avec quelque méthode ; au moins comme je le comprends.

J'ai expliqué la *tonalité* du mode majeur ; je vais essayer d'arriver au même résultat par les mêmes procédés pour le mode mineur, et pour conserver l'ordre que je me suis prescrit, je commencerai par les tons mineurs avec des dièses.

J'ai indiqué à la fois l'office des dièses et des bémols, leur position à la clef, et surtout les raisons de ces positions, choses assez généralement ignorées ; il me semble utile de faire ici cette remarque.

Il est évident que le mode mineur est aussi positivement dans la nature que le mode majeur ; un ton, dans le mode majeur, n'est ni plus ni moins étendu que dans le mode mineur ; un demi-ton, dans le mode mineur, n'est ni plus ni moins exigu que dans le mode majeur. La preuve que le mode mineur est aussi naturel à l'intelligence, aux organes humains que le mode majeur, c'est que le *diagramme* des Grecs impliquait le mode mineur, que beaucoup de chansons, d'airs, de danses nègres, et la plupart des airs nationaux russes, polonais sont mineurs.

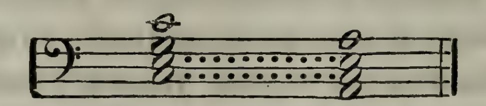
Il est fort difficile de dire qui a trouvé la première gamme mineure et l'a régularisée et appliquée ; mais elle doit être fort ancienne, puisqu'on en retrouve le sentiment dans plusieurs des vieux plain-chants et dans deux des six tons de l'Église, *ré* qui est le premier, et *la* qui est le cinquième. Que les anciens l'aient connu ou nié, adopté ou repoussé, ce n'est pas là l'objet de mes recherches ; c'est sa relation avec le majeur et sa *tonalité* qui m'occupent en ce moment. D'abord, toute gamme majeure peut-être rendue mineure par l'abaissement d'un demi-ton de la première tierce au-dessus de

la tonique, ce qui constitue cette première tierce d'un ton et demi au lieu de deux.

Toute gamme mineure peut-être rendue majeure par l'exhaussement d'un demi-ton de cette première tierce, ce qui la porte à deux tons pleins au lieu d'un ton et demi. Dans le premier cas, on abaisserait d'un demi-ton le septième et le sixième degré de la gamme descendante. Dans le second cas, on hausserait d'un demi-ton le sixième et le septième degrés de la gamme montante et de la gamme descendante, indépendamment de la tierce.

Ceci est une preuve de l'analogie qui existe entre les deux modes, puisque les différences ne consistent que dans de légères altérations qui ne changent ni ne dénaturent les notes, soit dans leurs positions, leur valeur ou leur nom. Il faut savoir maintenant que chaque ton du mode majeur engendre un ton du mode mineur qui lui est immédiatement *relatif*, et dont le son générateur, ou la tonique, enfin, est *toujours* une tierce au-dessous de la tonique du mode majeur, soit avec les dièses, soit avec les bémols. La relation d'un mode majeur avec son relatif mineur peut se prouver *mélodiquement* et *harmoniquement;* je prendrai pour cette démonstration le ton d'*ut* naturel majeur qui m'a déjà servi pour d'autres opérations, et dont le *relatif mineur* est *la* naturel. Cet exemple servira de type de la relation symétrique et exacte qui existe entre tous les autres tons majeurs et leurs relatifs immédiats mineurs. *Mélodiquement,* on trouve dans la gamme d'*ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut* toutes les notes de la gamme de *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la;* on y trouverait également toutes les autres, me dira-t-on; oui, elles y sont effectivement, mais la gamme de *la* mineur est la seule qui puisse s'exprimer avec le même état de la clef, au moyen de l'exhaussement d'un demi-ton du sixième et du septième degré de la gamme montante pour obtenir la *note sensible sol dièse,* et faire disparaître l'intervalle irrationnel et dur qui existerait sans cela entre le sixième degré *fa naturel* et ce *sol dièse;* pour rendre cette gamme plus douce en descendant, l'école française supprime ces deux altérations. Pour toutes les autres gammes, il faudrait ajouter des dièses ou des bémols; la gamme de *la mineur* est donc la *seule* qui soit essentiellement relative de celle

d'*ut* majeur. *Harmoniquement*, la relation entre ces deux tons est encore plus positive et plus concluante.



Il est aisé de voir, en comparant ces deux accords, que les deux notes *ut* et *mi* de l'accord parfait d'*ut* majeur, sont communes à l'accord parfait de *la* mineur. Il y a de plus à remarquer que l'accord de *la* est le seul dont la relation avec celui d'*ut* se fonde sur *deux notes:* aucune autre relation d'accord avec celui d'*ut* n'existe que par une *seule note;* celui de *la* lui en emprunte deux et ne saurait lui en prendre plus sans devenir lui-même. Cet état de choses est parfaitement le même pour tous les tons avec des dièses ou des bémols, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter ou de retrancher aux dièses ou aux bémols de la clef. Cette découverte nous donne, en somme égale aux tons majeurs et totale: quinze tons mineurs, un naturel, celui de *la,* sept par dièses, sept par bémols, en tout *trente* tons, quinze majeurs et quinze mineurs. Le ton d'*ut naturel* est le premier de tous les tons majeurs, le ton de *la naturel* est le premier de tous les tons mineurs.

Maintenant que leur existence est prouvée et reconnue, je vais essayer d'expliquer leur constitution, afin de compléter l'œuvre si importante de la *tonalité;* lorsqu'un de ces tons mineurs sera bien mis en lumière, il suffira, ce me semble, pour éclairer sur tous les autres. Je prends donc, comme je l'ai annoncé en exposant mes motifs, la tonique *mineure* de *la*, placée une tierce au-dessous de celle de son mode majeur relatif *ut*. J'étudie la *gamme* de cette tonique *mineure la* pour savoir en quoi elle diffère de la gamme issue de la tonique majeure *ut*, et je trouve que: de *la* naturel à *si* naturel, l'intervalle est d'une seconde majeure composée d'un ton; de *la* naturel à *ut* naturel, l'intervalle est d'une tierce mineure composée d'un ton et un demi-ton; de *la* à *ré* naturel, l'intervalle est d'une quarte juste composée de deux tons et un demi-ton; de *la* à *mi* naturel, il y a un intervalle de quinte juste composée de trois

tons et un demi-ton; de *la* à *fa* naturel, l'intervalle est d'une sixte mineure composée de trois tons et deux demi-tons; de *la* à *sol* naturel, il y a une *septième mineure* de quatre tons et un demi-ton; mais ici la note sensible manquerait, et elle est aussi indispensable dans le mode mineur que dans le mode majeur; comme rien ne l'indique à la clef, il faut recourir à un dièse *accidentel*, que je place devant le *sol*, pour le rendre note sensible de *la*. De *la* à *la* naturel, l'intervalle est d'une octave composée de cinq tons et deux demi-tons. Il résulte, on doit le remarquer, du dièse accidentel placé devant le *sol*, sinon une conformation défectueuse, du moins une difficulté qu'il a paru utile de faire disparaître; je veux parler de l'intervalle d'un ton et demi entre la sixte mineure *fa naturel* et la septième majeure *sol dièse*, intervalle pénible à entonner juste pour les instruments et surtout pour les voix. On a sagement fait disparaître ce grave inconvénient en appliquant un second *dièse accidentel* à la sixte mineure de la gamme montante, ce qui l'a rendue majeure et a rétabli les cinq tons réguliers et les deux demi-tons de cette gamme, dont le premier est placé entre le deuxième et le troisième degré, le second entre le septième et le huitième degrés, comme dans le mode majeur.

Une autre considération a dû arrêter sur la gamme descendante du mode mineur. En faisant la septième et la sixte majeures, comme en montant, on donnait à cette gamme un faux sentiment de majeur qui n'était détruit qu'au retour de la tierce mineure: il y avait alors une sorte d'équivoque. En faisant la septième majeure seulement et la sixte mineure ensuite, toujours en descendant, on retombait dans le fâcheux intervalle d'un ton et demi entre le septième et le sixième degré, que l'on avait fait disparaître dans la gamme montante. Le bon goût, d'accord avec la raison, fit adopter le parti de supprimer les deux signes accidentels de la gamme mineure descendante; ainsi, on fait donc régulièrement, dans l'école française du moins, toutes les gammes mineures montantes avec la sixte majeure et la septième majeure, toutes les gammes mineures descendantes avec la septième mineure et la sixte mineure.

Cette constitution, définitivement arrêtée pour tous les tons rela-

tifs mineurs, il reste à faire remarquer que, pour ceux qui dérivent des modes majeurs avec des dièses, c'est toujours par l'addition de deux dièses accidentels placés devant les sixième et septième degrés de la gamme en montant que l'on égalise les intervalles, que l'on obtient la *note sensible*, et que l'on fixe invariablement la position des deux demi-tons, le premier du deuxième ou troisième degré, le deuxième du septième au huitième degré, position qui caractérise à elle seule la différence entre les modes majeurs et mineurs. En outre, que les trois derniers relatifs mineurs avec des dièses, savoir: *sol dièse mineur, ré dièse mineur, la dièse mineur* prennent pour note sensible, ou septième majeure, le premier *fa double dièse,* le second *ut double dièse,* le troisième *sol double dièse,* attendu que ces trois septièmes, ou notes sensibles, étant déjà diésées à la clef, il n'y a plus que le double dièse qui puisse les hausser de nouveau et leur faire atteindre leur but. Dans les deux dernières gammes, le sixième degré prend également un double dièse pour être mis en rapport exact avec les autres gammes mineures par dièses; en descendant, le septième et le sixième degré reprennent le dièse simple. Les cinq cas qui viennent d'être exposés justifient la présence du double dièse, et en expliquent suffisamment la nécessité.

A l'égard des tons relatifs mineurs avec des bémols, les mêmes motifs ont nécessité les mêmes précautions, mais avec d'autres signes.

Pour ne rien laisser d'incertain, je vais les passer succinctement en revue tous les huit. 1° En *la mineur,* il n'y rien à la clef. La gamme montante prend *fa dièse* et *sol dièse* accidentels; en descendant, *sol* et *fa* redeviennent naturels. 2° En *ré mineur,* il y a un bémol à la clef placé sur le *si* (j'ai expliqué pourquoi). La gamme en montant prend le *si bécarre* et l'*ut dièse* accidentels; en descendant, l'*ut* redevient naturel, et le *si* redevient bémol. 3° En *sol mineur,* il y a deux bémols à la clef, placés, le premier sur le *si*, le second sur le *mi*. La gamme montante prend le *mi bécarre* et le *fa dièse* accidentels; en descendant, le *fa* redevient naturel et le *mi* redevient bémol. 4° En *ut mineur,* il y a trois bémols à la clef, placés, le premier

sur le *si*, le second sur le *mi*, le troisième sur le *la*. La gamme en montant prend le *la bécarre* et le *si bécarre* accidentels; en descendant, le *si* et le *la* redeviennent bémols. 5° En *fa mineur*, il y a quatre bémols à la clef placés, le premier sur le *si*, le second sur le *mi*, le troisième sur le *la*, le quatrième sur le *ré*. La gamme montante prend le *ré bécarre* et le *mi bécarre* accidentels; en descendant, le *mi* et le *ré* redeviennent bémols. 6° En *si bémol mineur*, il y a cinq bémols à la clef, placés, le premier sur le *si*, le second sur le *mi*, le troisième sur le *la*, le quatrième sur le *ré*, le cinquième sur le *sol*. La gamme en montant prend le *sol bécarre* et le *la bécarre* accidentels; en descendant, le *la* et le *sol* redeviennent bémols. 7° En *mi bémol mineur*, il y a six bémols à la clef, placés, le premier sur le *si*, le second sur le *mi*, le troisième sur le *la*, le quatrième sur le *ré*, le cinquième sur le *sol*, le sixième sur l'*ut*. La gamme montante prend l'*ut bécarre* et le *ré bécarre* accidentels; en descendant, le *ré* et l'*ut* redeviennent bémols. 8° En *la bémol mineur*, il y a sept bémols à la clef, placés, le premier sur le *si*, le second sur le *mi*, le troisième sur le *la*, le quatrième sur le *ré*, le cinquième sur le *sol*, le sixième sur l'*ut*, le septième sur le *fa*. La gamme montante prend le *fa bécarre* et le *sol bécarre* accidentels; en descendant, le *sol* et le *fa* redeviennent bémols. Les tons majeurs avec des dièses se succèdent de quinte en quinte en montant et donnent, en partant d'*ut* qui est le premier, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fa dièse*, *ut dièse*. Les tons majeurs avec des bémols se succèdent de quinte en quinte en descendant, et donnent, toujours en partant d'*ut* qui est le premier pour les bémols comme pour les dièses, *ut*, *fa*, *si bémol*, *mi bémol*, *la bémol*, *ré bémol*, *sol bémol*, *ut bémol*. Les tons relatifs mineurs avec des dièses donnent la même progression par quintes en montant, en partant de *la*, qui est le premier de tous les tons mineurs pour les dièses comme pour les bémols, *la*, *mi*, *si*, *fa dièse*, *ut dièse*, *sol dièse*, *ré dièse*, *la dièse*. Les tons relatifs mineurs avec des bémols donnent la même progression, mais par quintes en descendant, en partant de *la*, le premier de tous comme je viens de le dire, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*, *si bémol*, *mi bémol*, *la bémol*.

La constitution de la gamme est constatée en outre par les

expériences physiques les plus minutieuses et les plus authentiques. La position des deux demi-tons se trouve, par le fait de ces expériences, résulter des deux moindres portions relatives de vibrations obtenues des cordes sonores, ajustées, destinées à produire les sons entre lesquels les théoriciens ont reconnu la nécessité, instinctive d'abord, logique ensuite, de placer, d'une manière à la fois rationnelle et absolue, les deux demi-tons de chaque gamme, ainsi que les tons pleins. Ces vibrations, déduites des expériences les plus sérieuses, les plus multipliées, ont donné pour résultat incontestable (en partant je suppose de l'*ut* grave à vide de la basse), pour l'*ut*, 64 vibrations par seconde ; pour le *ré*, 72 vibrations (différence en plus, 8); pour le *mi*, 80 vibrations (différence en plus, 8); pour le *fa*, 85 (différence en plus, 5 seulement); pour le *sol*, 96 (différence en plus, 11); pour le *la*, 107 (différence en plus 11); pour le *si*, 120 (différence en plus, 13); pour l'*ut* aigu, ou à l'octave au-dessus, 128 (différence en plus, 8); ces nombres sont positifs, incontestables; mais leur inégalité est encore un problème; aussi, est-ce plutôt l'exposé d'un fait que l'explication de ce fait lui-même. Il résulte donc de cet examen que, des deux demi-tons qui constituent la gamme majeure, le premier, du moins, du troisième au quatrième degré de cette gamme en montant, est le produit invariable de la nature des sons entre lesquels la différence du nombre des vibrations n'est que de 5 (du troisième au quatrième degré, tandis qu'ailleurs elle est de 11 deux fois, de 13 ensuite), et de 8 seulement entre le septième et le huitième degré de l'octave ascendante. Il est donc évident, d'après les savants calculs qui m'ont été fournis par les meilleurs élèves du cours de physique présidé par MM. Masson et Jamin, au Collége royal de Louis-le-Grand, que les deux demi-tons de la gamme majeure, du troisième au quatrième degré, en montant, et du septième au huitième, sont les conséquences inévitables, forcées, de la nature des sons et des rapports physiques existant entre eux. La manière d'apprécier le nombre exact des vibrations de chacun des sons de la gamme est due à un instrument de la plus parfaite régularité, appelé la *syrène*, dont l'ingénieux inventeur est M. Maguien de Latour.

Il ne m'appartient par de pousser plus loin cette investigation, lorsque la science elle-même fait défaut et que les savants sont muets; j'ai recueilli avec empressement ce qu'ils ont répandu de lumière sur la théorie et la rationalité des sons: le temps et l'étude feront sans doute de nouvelles et lucides découvertes, que l'on doit croire impatiemment attendues.

Je crois avoir suffisamment *expliqué* le grand système, le système fondamental de la *tonalité* qui a dissipé *le vague indéfini du genre diatonique* ancien. Ce genre, en effet, qu'il fut phénicien, urien, juif, grec, romain, ou de quelque autre origine, avec tous ses *prétendus modes*, toutes ses abstractions, ses subtilités, n'avait à proprement parler aucune espèce de ton ni de mode; tout devait être à peu près majeur, ou à peu près mineur, à peu près en *ut* ou à peu près en *la* (comme je l'ai démontré dans mon *Traité de Composition*), sans figures, sans valeurs, sans mesure et sans harmonie.

J'ai tracé, comme je la comprends toutefois, la théorie de la *tonalité*, que l'on attribue à *Durante*: *théorie* qui n'a pu avoir de fixité, qui n'a pu entrer dans la pratique habituelle que *vers le milieu du dix-huitième siècle*, peut-être même plus tard, puisqu'à la première année de ce siècle *Durante* ne pouvait être âgé que de 7 ans. C'est à cette constitution, à cette classification des modes et des tons, tous indépendants, et tous cependant relatifs à quelques degrés les uns des autres, que nous devons enfin ce bel art musical et ses divins résultats. *Cet art* est donc *tout à fait moderne* et ne date pas, tel qu'il existe aujourd'hui, de plus de deux siècles.

Malgré l'infatigable persévérance avec laquelle *J.-J. Rousseau* n'a cessé de dénigrer notre musique, notre langue, notre théâtre lyrique et nos artistes, il fut cependant forcé de convenir, tout *infatué* qu'il était de la musique italienne, que, jusqu'au temps de Lulli inclusivement, la musique française était supérieure à la musique ultramontaine, à ce point que l'on faisait venir des *ouvertures d'opéras français*, de ceux de Lulli entre autres, pour les placer en tête de ceux d'Italie, et que les premières que l'on tenta de faire en ce pays, où l'on n'en fit jamais que fort peu de bonnes, furent

entièrement calquées sur les nôtres. L'engouement outré pour les productions étrangères rend quelquefois injuste envers celles qui ont un mérite réel; c'est ce qui a fait comparer la musique italienne sans exception, par quelques esprits chagrins: à *de l'eau tiède délayée dans de l'eau froide.* Ce sont les extases effrénées de l'un de ces *dilettanti* sans discernement, écoutant avec ravissement l'une de ces compositions plates et fades, et s'écriant à chaque phrase: ah! que cela est délicieux! bravo! bravo maestro! voyez comme toute cette musique est claire!... « Oui, lui répondit quelqu'un qui s'y « connaissait parfaitement, *elle est si claire que l'on voit le jour au* « *travers.*»

En dépit de sa prédilection toute ultramontaine, le philosophe de Genève ne pouvait se dissimuler notre supériorité sur nos voisins, dont la musique était fort peu goûtée en France au temps où vivait le célèbre *Claude Perrault*, né à Paris en 1613; l'auteur du projet d'après lequel on construisit la magnifique colonnade du Louvre eut la gloire de voir se récuser devant ce superbe plan le chevalier *Bernini,* architecte romain d'une grande réputation, que l'on fit venir d'Italie avec un train de prince, et qui, après avoir vu les dessins de C.Perrault, eut la modestie, vraie ou simulée, de dire, «que quand «on possédait dans son pays des artistes d'un aussi grand mérite «que M. Perrault, ce n'était pas la peine d'en envoyer chercher si «loin.»

St.-Evremont, né près de Coutances, en 1613, homme d'esprit, de goût autant que de savoir, courtisan poli et d'une grande expérience, a critiqué la musique italienne avec une sévérité qui, plus tard, dut révolter l'auteur du *Devin du Village.* Il s'est exprimé avec une grande liberté, souvent avec beaucoup de justesse, sur le théâtre, l'opéra, le goût des Italiens, « et sur leurs passages, leurs « badinages de gosier, leurs affaiblissements de voix, leurs *échos,* « leurs coups de gorge, semblables à ceux des rossignols, etc.» Ce n'est pas ici le lieu de développer une opinion touchant cette critique qui pourrait m'entraîner plus loin que je ne me propose d'aller; j'aurai peut-être occasion ailleurs d'y revenir, au moins indirectement.

Quelques remarques seulement me restent à faire après ce que j'ai dit sur le dix-septième siècle. Il existe, en musique, une difficulté presque insurmontable, et c'est d'obtenir d'un corps quelconque un *son fixe, régulateur,* ce que l'on nomme communément un *diapazon,* qui puisse servir de règle immuable pour accorder toutes les voix et tous les instruments.

Le chaud, le froid, l'humidité, la sécheresse influent également, quoiqu'en sens divers, sur l'organe chantant comme sur la majeure partie des corps; il paraît qu'il est difficile de trouver une matière sonore, appréciable, sur laquelle les variations atmosphériques n'aient point d'action, une espèce de *règle de compte* pour l'oreille, d'après laquelle toutes les parties d'un ensemble musical puissent être accordées. Il arrive de là que plusieurs réunions musicales, exécutant dans la même ville, le même jour, à la même heure, ont chacune un *la*, ou ton différent des autres, soit plus haut, soit plus bas.

Le *la* du Conservatoire et des Bouffons italiens est différent de celui de l'Opéra français; celui des concerts et des autres théâtres n'est pas semblable, et celui de l'Opéra est actuellement *d'un ton plein plus haut* que celui qui lui servait de régulateur il y a soixante ans; c'est un mal, à mon avis, que cet arbitraire qui change et hausse à son gré démesurément le ton, casse les voix et rend tous les *instruments criards,* insupportables, sous le faux prétexte de les rendre plus *brillants*. Il serait à désirer que les gens de l'art et les savants s'occupassent de concert de rechercher un moyen fixe de faire disparaître cette espèce d'anarchie.

A propos d'Opéra, on rapporte quelque part un fait que chacun serait curieux comme moi, je pense, de voir se reproduire, au moins à cause de sa singularité. On assure que l'on a fait des opéras en langue latine; on en cite un de cette espèce, intitulé *Persée,* représenté à Rome, en 1676, par les soins de M. de *Salis;* je ne sais au juste lequel, car cette famille, originaire du pays des Grisons, a produit un grand nombre d'hommes d'un mérite éminent.

Il serait intéressant pour l'art, et à plus d'un titre, d'obtenir la reproduction d'un semblable ouvrage; on apprendrait à la fois l'état

dans lequel se trouvait la musique à cette époque dans ce pays, et à quel point la poésie latine peut se prêter aux divers mouvements d'une action dramatique mise en musique dans le style et dans le genre du grand opéra.

M. de Salis, connaisseur et amateur de la poésie latine, il y a tout lieu de le supposer, devait connaître et apprécier les productions de *Jean-Baptiste Santeuil,* poète latin né à Paris en 1630, mort à Dijon en 1697, âgé de 66 ans, des suites d'une funeste plaisanterie. A la suite d'un repas, on mit dans son verre une forte prise de tabac d'Espagne, ce qui lui causa d'affreuses coliques à la suite desquelles il expira après quatorze heures des plus horribles souffrances. Santeuil est honorablement connu pour avoir composé, en latin, les hymnes les plus remarquables des temps modernes; à ce titre, il a dignement payé sa dette à son siècle. Santeuil, si je ne me trompe pas, est l'auteur de toutes les inscriptions latines mises sur le frontispice des diverses fontaines de Paris.

Ces productions devaient être exclusivemeut du domaine de l'Eglise, et ne devaient avoir, je le pense, d'autres interprêtes que les voix et l'orgue; à cette époque, cet instrument avait fait d'immenses progrès sous les deux rapports de la facture et de l'exécution, laquelle était déjà loin de la simplicité de celle des premiers âges; il fallait être alors ce que l'on appelle aujourd'hui *fort* sur l'orgue, comme de nos jours on l'est devenu sur le *piano*. On exigeait que la main gauche égalât en agilité la main droite, comme sur le clavecin.

Cette exigence ressort énergiquement de la réponse que fit *Nicolo Porpora,* né à Naples en 1685. S'arrêtant un jour dans une abbaye d'Allemagne, le prieur l'invita à venir entendre l'organiste de la maison. Après le service, le prieur demanda à Porpora comment il avait trouvé cet artiste, lequel était, disait-il, homme de bien, fort habile, plein de charité, et surtout d'une simplicité vraiment évangé- «lique; oh! pour sa simplicité, répliqua *Porpora,* je m'en suis bien « aperçu car sa main gauche ne se doute pas de ce que fait sa main «droite,» ce qui était regardé dans ce temps comme un grand défaut.

Puisque je me trouve incidemment ramené sur l'orgue, je dirai mon sentiment sur cet instrument, dont j'admire la puissance et les beaux effets. Chaque instrument a son timbre particulier; qu'il soit modifié attaqué fortement ou avec douceur, il ne pourra jamais être identifié avec un autre instrument de manière à être pris pour lui; c'est même, je crois, une énorme erreur que de dénaturer un instrument pour lui faire rendre des sons appartenant à un autre, qu'il n'imitera jamais que *du côté ridicule* : ce que l'on ne saurait éviter sur le violon, par exemple, lorsque l'on torture ce bel instrument, ainsi que nos oreilles, en le forçant à proférer en gémissant *des sons* que l'on a la bonté d'appeler *harmoniques!* espèce de sifflement éraillé, faux, qui n'est ni du violon, ni de la flûte, mais qui, en revanche, a l'avantage d'être *complètement insupportables*. C'est de plus l'œuvre d'un demi-charlatan, qui, ne sachant pas jouer du violon avec son violon, essaie de lui faire jouer d'une *mauvaise flûte*, semblabe à une clé, dont le pitoyable son serait l'opprobre du dernier flûtiste. Chaque instrument a aussi un genre de musique spécialement propre à sa nature, et ceci sera compris, je l'espère, par toutes les personnes éclairées et de bon goût.

On a imaginé de nombreux changements à la structure de l'orgue; on leur a donné le nom de *jeux,* imitant, soi-disant, divers instruments que l'orgue n'imite réellement point. On a beau me dire : ceci est le *jeu de flûte*, ceci est le *jeu de trompettes*, ceci est le *jeu d'anche* ou de clarinettes, etc., je n'entends que l'orgue, rien que l'orgue, plus ou moins varié dans l'accent de sa voix naturelle, plus ou moins adoucie, ou renforcée, et j'avoue que j'en suis fort aise. A l'égard des genres de musique dont je parlais tout à l'heure, il n'est personne de tact et de bonne foi qui ne convienne que la musique large, bien liée, bien syncopée, écrite en harmonie choisie, dans le style de l'imitation ou de la fugue, ne dépassant pas le mouvement de l'*Allegro moderato,* ou bien encore les masses d'harmonie plaquée avec basse continue accompagnant les chœurs dans les mouvements modérés, ne constitue essentiellement le genre propre à l'orgue, et dans lequel ce bel instrument jouit de toute la plénitude et de toute la majesté de ses vastes ressources ; mais que le genre du salon, les sonates de

piano, les *fioritures* ne lui conviennent en aucune manière. Je puis, dans ce cas au moins, n'être pas tout à fait de l'avis de Porpora.

Une espèce d'*instrument*, dont je ne parlerais certainement pas à cause de son peu de rapports avec la musique, le *porte-voix*, a donné lieu à une vive contestation entre deux personnages, prétendant, chacun de son côté, en l'être l'inventeur exclusif. Le premier était un baronnet anglais, nommé *Samuel Morland*, le second, un jésuite nommé *Kircher*. Mais il est dit quelque part que des Arabes voyageurs, ayant pénétré en Chine au neuvième siècle, y trouvèrent établi l'usage de longues trompettes servant, comme le *porte-voix*, à transmettre la parole et le commandement à une grande distance. Or, il se pourrait que ni l'un ni l'autre de messieurs de la Tamise et de Loyola, ne fût l'inventeur du *porte-voix*, mais que l'un d'eux en fut simplement l'importateur; il ne s'agirait que de savoir lequel des deux a pénétré en Chine, ou lequel en a eu le premier la tradition; cela trancherait sur-le-champ la difficulté.

Je n'ai plus qu'un mot à dire sur le dix-septième siècle, et c'est pour signaler ce que je crois une erreur.

Le marquis *François Scipion Maffei*, né à Véronne en 1675, a publié la première description du *piano-forte* qui ait parue dans le monde musical et littéraire; mais il fait honneur à un nommé *Christofali* de l'invention de cet instrument, vers le commencement du dix-huitième siècle. Je crois que ce *Christofali* n'en est tout au plus que le *second éditeur*. J'aurai prochainement occasion de revenir sur ce sujet, et de donner les raisons de mon opinion à cet égard.

CHAPITRE XXII.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

J'aborde la portion la plus étendue, la plus riche, la plus laborieuse et la plus délicate de la tâche que je me suis imposée. Je n'y mettrai ni moins de zèle, ni moins de soins: j'ose croire que l'on ne doutera pas du moins de ma bonne foi.

Innocent XII régnait à Rome, comme je l'ai dit, en 1700, qui fut l'époque de sa mort.

Clément XI fut son successeur, et mourut en 1721. *Jean François Albani* était son nom. Ce pape gouverna avec sagesse pendant vingt ans. Il était pur de mœurs et libéral envers les pauvres; mais il lança la bulle *Unigenitus* qui lui fit le plus grand tort. Pendant la peste de 1720, la Provence éprouva sa bonté, dont elle reçut de puissant secours en grains, etc.; il était fort instruit, aimait les savants et les protégeait.

Michel-Ange Conti, ou *Innocent XIII*, fut appelé au pouvoir après Clément XI; c'est ce pontife qui nomma cardinal l'abbé *Dubois*, si fatalement célèbre sous la régence du duc d'Orléans, dont il fut le *digne* ministre. Innocent XIII mourut en 1724. *Benoît XIII*, mort en 1730, prit sa place; il remplit honorablement tous les devoirs de ce haut emploi. *Clément XII*, nommé *Laurent Corsini*, fut élu à sa place. Il répara en partie les finances bouleversées par *le cardinal Coscia*, et contribua de ses propres deniers au soulagement des peuples épuisés par les Allemands; il mourut en 1740. *Benoît XIV*, né à Bologne, fut nommé après la mort de Clément XII. *Il voulut supprimer les Jésuites:* ce fait seul fait suffisamment son éloge. Ce pontife protégea les arts et les sciences; son humeur était conciliante et enjouée: il était très instruit. La mort l'enleva en 1758. Ces mœurs avaient été très austères.

Clément XIII, ou Charles Rezzonico, né à Venise, monta sur le trône apostolique après Benoît XIV, et mourut subitement en 1769. Il fut le restaurateur du Panthéon, du port de Civita-Vecchia, et entreprit le desséchement des Marais-Pontins. Cette opération, commencée par Jules César, est encore inachevée aujourd'hui. Par un bizarre contraste, il condamna l'*Emile* de J.-J. Rousseau, qu'il ne connaissait probablement pas, défendit la lecture de ce livre sous peine d'excommunication, et allait prononcer la suppression des Jésuites, à la suite de la banqueroute du jésuite Lavalette, lorsque la mort vint le frapper.

Clément XIV, dont le nom était *Laurent Ganganelli,* lui succéda au pouvoir. C'était l'un des hommes les plus éclairés et les plus savants de son temps; ce qui suffirait pour le prouver, c'est que le 21 juillet 1773, il prononça l'abolition et l'extinction des Jésuites; c'est le *troisième* pape qui ait anathématisé cette secte détestée, à la sollicitation des principaux souverains et aux applaudissements du monde entier, que cette secte avait si longtemps désolé. Il fut le créateur *du Musée Clémentin,* et mourut en 1774 de l'excès du travail, et, assure-t-on des suites d'un mauvais régime.

Pie VI se nommait *Jean Ange Braschi,* et succéda à Clément XIV. Sa mort arriva en août 1798. Né à Césène, dans l'état de l'Eglise; il était pieux, charitable, grand et digne du trône. Il embellit Rome et fit faire cette magnifique route de 42 milles (près de 15 lieues), à tir de flèche, plantée de quatre rangées d'arbres de chaque côté, et bordée à droite d'un canal d'écoulement de la même étendue, depuis Velletri, dernière ville des états Romains, jusqu'à Terracine, où l'on entre dans le royaume de Naples, après avoir traversé les Marais-Pontins. Le caractère de Pie VI était doux, conciliant, porté à la paix, qu'il tenta de rétablir entre les rois de l'Europe dont il était généralement respecté. La révolution française lui attira de grandes disgrâces, que la paix de *Tolentino* suspendit, et que l'assassinat du général français Duphot, à Rome, renouvela avec plus d'intensité. Il mourut en France, à Valence, où le Directoire l'avait fait conduire après la prise de Rome par le général Berthier, en 1798.

Pie VII fut son successeur, et mourut des suites d'une chûte le 20 août 1823. Son nom était *Grégoire Louis Barnabé Chiaramonti,* le lieu de sa naissance était Césène, dans la Romagne. Son humeur était douce, pacifique. Il ne fut élu qu'au mois de mars 1800. Pie VII aimait les arts et les sciences, et malgré la haute sagesse que l'on se plaît à reconnaître en lui, on ne saurait lui pardonner d'avoir rétabli les Jésuites: cette action est une tache ineffaçable à sa mémoire. *Il accéda au concordat de* 1801, *et vint à Paris, en* 1804, *sacrer l'empereur Napoléon.* Des démêlés sérieux survenus entre l'Empereur et lui, à l'occasion du blocus continental, dans lesquels ce dernier développa ce que les uns appelaient du caractère, ce que d'autres nommaient de l'entêtement, amenèrent une rupture. Pie VII fut enlevé de Rome et conduit à Fontainebleau. Après nos malheurs, il retourna à Rome au mois de janvier 1814.

Depuis Innocent XII, décédé en 1700, jusqu'à Pie VII qui ne mourut qu'en 1823, l'Eglise a été, comme on le voit, gouvernée par dix papes.

Louis XIV, soixante-dix-neuvième roi de France, mort en 1715, eut pour successeurs Louis XV, mort en 1774; Louis XVI, mort le 21 janvier 1793; *la république,* qui dura un peu au-delà de 1806, sous le consulat de Napoléon.

La crise qui devait changer l'état social de la France et remuer si profondément l'Europe commença à se manifester ostensiblement dès 1788; il n'entre pas dans mon projet de m'occuper ici des causes provocatrices de cette crise; mais, contrairement au résultat bien connu de toutes les révolutions qui ont sillonné le monde depuis son berceau jusqu'à nos jours, c'est du sein même de cette révolution française de 1789 qu'ont jailli toutes les grandes pensées, toutes les inventions utiles, toutes les innovations heureuses, tous les arts que féconde aujourd'hui le génie, qui font la gloire d'une nation et la placent sans contestation au premier rang parmi les peuples ses contemporains. Je ne parlerai pas de *notre gloire militaire,* dont le flot vainqueur a débordé sur les trois quarts du globe: d'autres plumes plus éloquentes ont entrepris la noble tâche de la célébrer, ainsi que *le héros* que la France

vit quinze ans entiers à la tête de ses armées victorieuses. Ces chants homériques appartiennent à l'inspiration qui les dicte, au talent qui les burine pour la postérité, et ne sauraient éclore sous une main inhabile et timide; je dois me borner à poursuivre modestement le terme de *la carrière où je me suis engagé.* Je reviens donc à l'art de la musique, lui seul me fournira assez d'occasions d'insister sur l'influence fécondante de la révolution, sur les développements prodigieux et rapides *du génie français.* Je reprends, comme je l'ai déjà fait, le cours des temps, promettant bien de ne laisser passer aucun fait venu à ma connaissance, aucun nom digne de l'intérêt du public, à quelque titre que ce soit, sans lui donner ici la place que je croirai lui être due. A ces conditions, on sera peu surpris que je commence la revue du dix-huitième siècle par l'inscription d'un nom peu connu, bien qu'il méritât de l'être; mais *Jean Antoine Berger,* excellent organiste de Grenoble, savant mécanicien, né en 1719, était un pauvre provincial sans fortune, n'ayant que du talent et de la modestie: il mourut ignoré en 1777. Il avait trouvé le moyen d'adapter à l'épinette le jeu du luth, de la harpe, ainsi que le *crescendo* et le *decrescendo,* regardés, jusqu'à lui, comme impossible: il l'appliquait également à l'orgue. L'Académie des Sciences loua cette ingénieuse invention; mais *Berger,* n'ayant pu trouver personne qui l'aidât à la publier, elle descendit avec lui dans la tombe.

Une autorité, digne de considération à cause de ses profondes connaissances sur l'histoire de la musique, assure positivement que *François Joseph Gossec,* né sur les bords de la Meuse en 1733, à Vergnies, village de Hainaut, reçut sa première éducation musicale à la cathédrale d'Anvers, où il entra à 7 ans comme enfant de chœur; il vint à Paris en 1751, et y fonda le *Concert des Amateurs,* qui eut pendant dix ans un grand succès.

Gossec avait connu *Berger,* assure-t-on, et avait pour lui une grande estime: il fut en quelque sorte le second fondateur (après *Bromel*), de l'école française moderne proprement dite; il fut le *créateur de la symphonie en France,* tandis qu'*Haydn,* à peu près à la même époque, la produisait au jour en Allemagne,

Gossec fut directeur de la musique du prince de Condé, organisateur et directeur d'une école royale de chant fondée en 1784 par le baron de Breteuil; cette école devint le noyau fondamental du *Conservatoire de Paris. Gossec* fut chef de musique de la garde nationale de cette époque. En 1795, il eut, avec messieurs Méhul et Chérubini, l'inspection du Conservatoire définitivement constitué alors. Nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut et chevalier de la Légion-d'Honneur, il mourut à Passy le 17 février 1829. Nommé professeur de composition au Conservatoire, il y enseigna jusqu'à l'âge de 81 ans. C'est de sa classe que sortit le premier élève qui remporta le grand prix de composition musicale fondé par Napoléon, et fut pensionnaire à Rome, aux frais de l'Etat.

Albert Androt avait 23 ans lorsqu'il remporta cet honorable prix en 1802; ce jeune lauréat donnait les plus belles espérances; malheureusement elles ne furent point réalisées, l'excès du travail et les peines de cœur lui causèrent une violente hémorragie dont il mourut à Rome même. Il y a donc quarante-deux ans que ce grand prix est fondé; supposons qu'il y ait eu dix années sans que ce prix fut décerné, il y aurait donc trente-deux, ou trente, ou au moins vingt-huit lauréats, ayant, comme je l'ai déjà dit, coûté chacun *quinze mille francs* à l'Etat. Douze ou quinze seulement sont parvenus, *par hasard*, non pas à se fixer, à se faire une position honorable, mais seulement à se faire entendre: ce sont MM. *Gasse, Dourlens, Hérold, Halévy, Panseron, Daussoigne, Leborne, Thomas, Prévot, Bazin, Batton, Benoist.*

Tous les autres, abandonnés du pouvoir qui devait être leur appui naturel et intéressé, ont dû renoncer à une carrière pour laquelle les vingt plus belles années de la vie sont ordinairement sacrifiées, et chercher ailleurs des moyens d'existence; parmi ceux que j'ai nommé plus haut, M. *Halévy* est le seul pour lequel la fortune n'a point été ingrate; et M. *Bazin,* élève de M. Berton, grand prix de 1840, a obtenu, par un inconcevable hasard, ce qui eût dû être pour tous les lauréats de l'Institut une condition inhérente au grand prix: sa cantate a été mise en scène et exé-

cutée avec un succès mérité sur le théâtre de l'Académie royale de Musique.

Je ne dois point oublier M. *Schneitzhœffer,* homme d'un talent véritable, d'un mérite incontesté, auquel on vient de donner la *croix de la Légion-d'Honneur* comme tardif dédommagement de l'avoir dédaigné, ou du moins oublié pendant trente ans. L'auteur des *Puritains,* celui des *Martyrs* ne l'ont point attendue si long-temps: à peine si on leur a laissé le temps de la souhaiter : il est vrai que ce sont *des Italiens! Gossec,* qui a fait d'excellents élèves, tels que MM. *Albert Androt,* que j'ai déjà cité, *Catel, Gasse,* né à Naples, *Victor Dourlens,* né dans le département du Nord, *Chelard, Panseron,* etc., *Gossec,* dis-je, a composé plusieurs symphonies, quelques opéras, beaucoup de musique d'harmonie, divers hymnes: entre autres celui *à l'Être suprême,* et une fort belle messe des morts.

L'Académie des Beaux-Arts de l'Institut rendit dans les temps le compte le plus honorable des travaux de *F. Gasse;* cet estimable compositeur parvint à se faire entendre sur la scène de l'Opéra-Comique français, et les ouvrages qu'il y donna font vivement regretter que les intrigues, les déboires de toutes natures, que j'ai stigmatisés ailleurs, l'aient contraint à renoncer, lui aussi, à la carrière dramatique et à retourner à Naples vivre paisiblement au sein de sa famille qui comptait trois fils et une fille; *Ferdinand* remporta au Conservatoire de Paris le premier prix de violon, plus tard le grand prix de composition musicale décerné par l'Institut; ses deux frères, *Louis* et *Etienne,* méritèrent chacun un grand prix d'architecture à l'Institut; leur sœur remporta au Conservatoire le premier prix de piano. Eh bien! toute cette famille d'artistes distingués, dont le père et la mère à la vérité n'étaient que français, fut obligée de s'expatrier pour trouver des moyens d'existence. Et voilà comment la France encourage et récompense ceux de ses enfants qui ont sacrifié leur jeunesse pour faire un jour sa gloire et son orgueil.

Auguste Panseron, aussi élève distingué de *Gossec,* a dû également, et par les mêmes motifs, renoncer à travailler pour le théâtre,

se livrer à l'enseignement du chant et aux compositions légères, les seules qui aient quelque crédit dans le monde d'aujourd'hui. Il a en outre écrit quelques ouvrages d'enseignement estimés. *Gossec* fut pendant quelques temps directeur du *Concert Spirituel;* l'origine de ces réunions artistiques, par rapport aux pays étrangers, remonte à une époque très éloignée de nous; j'ai dit sur ce point tout ce que j'ai pu recueillir qui m'ait paru digne d'intéresser le lecteur.

A l'égard de la France, suivant ce qu'il m'a été possible de constater, cette origine ne remonte pas au-delà du règne de Charles IX et des assemblées réunies dans la maison de *Baïf,* dont on se souvient sans doute que j'ai longtemps parlé.

Un laps considérable de temps s'est donc écoulé sans qu'il ait été fait mention, en France, d'aucune réunion d'artistes formée dans le but de donner des concerts, avant la fondation du *Concert Spirituel,* établi en 1725 par *Anne François Danican Philidor,* fils d'un musicien de la chambre du roi, auteur d'une collection biographique de tous les anciens compositeurs français, et frère aîné du musicien de ce nom, aussi célèbre pour son talent *au jeu d'échecs* que pour ces productions musicales. Ce concert eut lieu pour la première fois *le* 18 *du mois de mars* 1725, le dimanche de la Passion, à six heures du soir, et finit à huit. Il se composait d'une suite d'airs de violon de *La Lande,* d'un caprice du même auteur, de son *Confitebor,* ensuite d'un concerto de *Corelli,* intitulé la *Nuit de Noël* et se termina par le *cantate Domino,* de *La Lande.* L'assemblée était nombreuse: ce concert fut applaudi; on le nomma *Spirituel* parce qu'il avait été stipulé, dans le privilége accordé à cet effet, qu'il aurait toujours lieu pendant la semaine sainte, que l'on n'y chanterait aucun morceau d'opéra, ou autres, sur des paroles françaises, mais seulement des morceaux de musique d'église sur des paroles latines.

Philidor obtint de M. *Francine,* entrepreneur de l'Opéra, la permission de donner, les jours qu'il n'y aurait pas de spectacle dans cette salle, des concerts comme celui que je viens de décrire, et qui avait été d'abord installés dans la salle dite des *Suisses* au *château des*

Tuileries; ce palais, commencé en 1564 par Catherine de Médicis, sur l'emplacement d'une fabrique de tuiles, d'où lui vient le nom qu'il porte encore, fut achevé par Henri IV. Le jardin a été exécuté sur les dessins de *Le Nôtre* sous le règne de Louis XIV. Les grilles entourant les parterres, une partie des statues, la magnifique grille de la rue de Rivoli, la belle terrasse dite des Feuillants, ainsi que cette même rue de Rivoli, datent du règne de l'*empereur Napoléon;* les deux cirques sous les grands arbres ont été construits sous les ordres de *Robespierre.*

L'accord conclu entre *Philidor* et *Francine* eut pour condition que le premier paierait au dernier la somme de six mille livres par an. Après avoir subi beaucoup de vicissitudes, de modifications, après avoir passé dans les mains de beaucoup d'administrateurs depuis *Philidor* jusqu'à *Legros* et *Berthaume,* qui furent les derniers, ces concerts cessèrent en 1789. Le premier privilége ne fut accordé que pour trois ans, à raison de mille livres par an, et aux conditions énoncées plus haut. Le 25 décembre 1734, l'Académie royale de Musique commença à régir par elle-même les concerts spirituels sous la direction de *Rebel,* dont *La Lande* avait épousé la fille en 1684, avec l'agrément du roi.

Depuis 1725, les concerts ont pris peu à peu en France une très grande importance; chacun a voulu avoir le sien et s'est cru propre à en faire les honneurs ainsi qu'à en recueillir les bénéfices; quelques-uns ont réussi, beaucoup ont échoué. Après *Philidor,* Joseph *Mouret,* et un nommé *Simart*, eurent la direction des concerts spirituels; en 1754, un nommé *Royer* était chargé de cette entreprise; il en avait obtenu le privilége en 1748, et s'était associé *Capron,* de l'Académie royale de Musique. On y exécutait à cette époque des *sonates* et des *concertos.* Dans la salle où se donnèrent ces premiers concerts, il n'y eut, la première année, que des banquettes pour tous les assistants; la seconde année, cette disposition s'améliora, mais ce ne fut que la troisième que l'on eut l'heureuse idée d'établir plusieurs rangs de loges autour de cette salle. On y plaça un orgue, sur lequel *Daquin,* le premier, se fit entendre; il était organiste du roi.

Gossec dirigea longtemps ce concert en société avec *Gaviniès,* célèbre violoniste français dont je reparlerai. *Gossec,* homme de savoir et d'expérience, ne dut ses talents qu'à ses persévérantes études et à ses recherches. Depuis l'âge de quinze ans, on ne lui a point connu de maître, et cependant il a fait de bons ouvrages et d'excellents élèves : entre autres le célèbre *Catel,* né à Paris en 1770, l'un des meilleurs professeurs d'harmonie du Conservatoire de Paris et de l'époque, auteur de *Sémiramis,* des *Bayadères,* de l'*Auberge de Bagnères,* des *Artistes par occasion,* etc., du *Traité d'Harmonie* qui sert de base à l'enseignement de cette science dans notre école, chevalier de la Légion-d'Honneur et membre de l'Institut de France. *Gossec* était en mesure d'alimenter le Concert Spirituel, ayant écrit beaucoup de musique d'Église ; il ne se servait jamais, pour composer, que d'un violon, dont il avait fort bien joué dans sa jeunesse. Le fameux *O Salutaris* à trois voix, sans orchestre, fut composé par lui à la campagne de Chénevrière, chez M. de Lasalle, pendant un déjeûner ; il fut écrit, appris par *Laïs, Legros* et *Chéron,* qui se trouvaient avec lui au même déjeûner, répété et chanté à l'église du village en deux heures de temps. *Gossec* est mort près de Paris, qu'il n'avait jamais quitté, à l'âge de 96 ans.

Les concerts, comme je l'ai dit, se multiplièrent à l'infini ; mais pour ne parler que de ceux dont l'organisation semblait promettre une existence durable, je ne citerai que les plus remarquables, succédant au Concert Spirituel, et s'établissant même pendant la période de ses beaux jours ; tels furent, si je ne me trompe, *celui des Amateurs,* fondé par *Gossec ;* celui *de la Loge Olympique ;* celui *du théâtre de Monsieur ;* celui *des Enfants d'Apollon,* qui n'a lieu qu'une fois chaque année ; celui dit *de la rue de Cléry ;* celui *du Conservatoire ;* ceux *de la Gazette Musicale* et *de la France musicale,* et enfin celui *de la Société des Concerts.* On assure qu'à ces concerts de chaque hiver, depuis quinze ans, se réunit tout ce que Paris renferme d'amateurs éclairés de musique... *étrangère.*

En *Italie,* on ne sait pas ce que c'est qu'un concert instrumental, attendu que l'on n'aime ni ne comprend la musique instrumentale dans ce pays ; on n'y pourrait exécuter convenablement les sym-

phonies d'Haydn, de Mozart, de Méhul, de Beethoven, et ce n'est pas sans peine que l'on y exécute les *opéras de Rossini.*

C'est cependant ce pays qui a produit *Corelli, Tartini, Locatelli, Geminiani, Pugnani, Viotti,* etc. En 1811, on y comptait encore deux violonistes d'un grand talent: *Rolla*, dont la réputation est européenne comme compositeur et comme exécutant, et *Festa;* quelques uns encore méritent une honorable distinction, tels que MM. *Morena, Philipp,* et divers autres, qu'il serait superflu d'énoncer en ce moment.

Je n'abandonnerai pas le chapitre des concerts sans dire quelques mots des artistes français qui s'y sont acquis une si belle et si juste réputation. Je commencerai par *Pierre Gaviniès,* né à Bordeaux au mois de mai 1726, et qui vint à Paris à l'âge de quinze ans. Il se fit entendre trois fois de suite au Concert Spirituel, où il obtint une brillante réception. Cet artiste exécutait d'une manière assurée, son jeu avait de l'éclat; mais ce qui faisait particulièrement distinguer son talent sur le violon, c'était l'expression la plus suave et la plus touchante: *Viotti* le surnomma le *Tartini* de la France.

Gaviniès fut le chef de la bonne école de notre pays. Ayant été mis en prison, à la suite d'une méchante affaire d'amour, il composa dans sa captivité une romance qu'il jouait dans la perfection et qui eut encore un prodigieux succès dans un concert donné à son bénéfice quelque temps avant sa mort, arrivée dans sa soixante-treizième année. Il joua cette romance de manière à faire verser des larmes à tous les assistants. Associé de *Gossec* dans la direction du Concert Spirituel, il composa un seul ouvrage, le *Prétendu,* représenté en 1760 sur le théâtre des Italiens. En 1794, il fut nommé professeur au Conservatoire de Paris, où il enseigna jusqu'à sa mort. Il écrivit pour le violon son beau recueil d'études, intitulé les *Vingt-quatre Matinées,* qu'il jouait encore assis sur son lit, quelques jours avant de fermer pour jamais les yeux. Il y eut aussi dans ce temps deux frères du nom de *Gervais,* l'un, violoniste fort applaudi au Concert Spirituel, l'autre, né à Paris en février 1671, compositeur dramatique justement estimé.

Si je mentionne ici *Félice de Giardini*, né à Turin en 1761, violo-

niste distingué d'ailleurs, c'est pour rendre hommage à la franchise avec laquelle il a avoué une petite aventure de sa jeunesse, qui pourrait devenir un utile sujet de réflexion pour beaucoup de personnes plus âgées auxquelles il devrait sembler déplacé de le recommander. Giardini est convenu ingénuement qu'étant employé à l'orchestre du théâtre de Naples, il avait l'insupportable manie de broder, de préluder, de plaisanter, enfin de faire tout autre chose que ce qui était écrit sur sa partie, et qu'un soir *Jonelli,* s'étant par hasard placé près de lui, et n'y pouvant plus tenir d'impatience de l'entendre ainsi matyriser la musique et les oreilles de ses voisins, il lui avait appliqué un vigoureux soufflet en l'avertissant de ne pas recommencer, s'il ne voulait se faire chasser. Sauf le genre de correction tant soit peu brutal, il serait à désirer pour le bien de l'art, pour la pureté de l'exécution, le respect des convenances, de ses collègues que l'on compromet en les rendant solidaires de ces étourderies de mauvais goût et de mauvais ton, par considération pour l'obligation où l'on est de faire décemment, consciencieusement ce que l'on s'est librement engagé à faire, il serait peut-être nécessaire, dis-je, de méditer sur cette anecdote qui rappellerait à ceux qui ont la pitoyable habitude de brocher sur leurs parties d'orchestre à tort et à travers, ce qui nuit à la bonne musique et ne rend pas la mauvaise meilleure, distrait et incommode ceux qui veulent faire leur devoir en gens d'honneur, et finit toujours par blesser quelques auditeurs plus éclairés, plus attentifs, ce qui n'arrive que trop souvent, même dans les orchestres de nos premiers théâtres.

Je reviens à nos artistes. *Berthaume* mérite certainement un souvenir plutôt pour les services qu'il a rendus qu'à cause d'un talent bien transcendant sur le violon. C'était à la fois un bon musicien et un théoricien fort distingué. Il était premier violon, directeur du Concert Spirituel à l'époque ou *Viotti* vint à Paris, et a fait d'excellents élèves, entre autres *Grasset,* habile professeur qui a dirigé longtemps les concerts de la loge olympique, ceux de la rue de Cléry, et l'Opéra italien. Admis comme professeur au Conservatoire de musique, après un examen public où il se fit entendre avan-

tageusement, il fut frappé de destitution et subit les désastreuses conséquences de la *Restauration;* mais il n'en fut pas moins, pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle et le commencement du dix-neuvième, un artiste estimable et estimé, comme aussi l'un des meilleurs chefs d'orchestre de Paris et de l'Europe.

Grasset avait fait les premières guerres de la révolution de 1789, et avait conservé du noble métier des armes une certaine rudesse de formes, une rectitude de service, un laconisme de langage qui le rendaient, par fois, peu conciliant et lui firent quelques ennemis, surtout parmi les Italiens; mais il était obligeant, sûr et juste: on pouvait compter sur lui. Après la révolution de 1830, il fut attaché à la musique de Louis-Philippe, et nommé chevalier de la Légion-d'Honneur; il est mort récemment dans un âge avancé.

Cette notice me conduit à rappeler les noms de ceux qui, comme premiers violons, chefs et directeurs d'orchestre, ont laissé d'honorables souvenirs.

J'ai cité déjà *Berthaume,* il est juste de joindre à ce nom ceux de *Lahoussaye,* né à Paris en 1735, l'un des meilleurs élèves de *Tartini;* l'emploi de chef d'orchestre, si estimable, si difficile à remplir, commença à prendre un rang honorable dans la carrière musicale sous la direction de *Berthaume* et de *Pierre Lahoussaye;* vinrent ensuite *Frédéric Blasius,* né à Manheim; *Blasius* jouait du violon d'une manière extrêmement distinguée: sa qualité de son et le trille étaient surtout sous ses doigts des choses très remarquables; il jouait en outre fort bien de la clarinette et du basson; il avait deux frères, l'un bassoniste, l'autre fort habile sur le violon, et, comme son frère *Frédéric,* professeur au Conservatoire de Paris. *Rodolphe Kreutzer,* né à Versailles, *Joseph Lefèvre, Frédéric Kreubé* et *Fritz Habeneck,* ainsi que M. *Berlioz,* déjà connu comme compositeur de mérite, et qui s'est fait remarquer de nouveau au grand *festival* de l'industrie française, exécuté, le 1er août 1844, par 863 artistes, secondé par M. *Tilmant,* avec un grand aplomb et une rare intelligence: M. Tilmant est chef d'orchestre au théâtre Italien. Le chef de l'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique français, M. *Girard,* artiste compositeur de beaucoup de talent, chef

actuel de l'orchestre de l'Académie royale de Musique, directeur intelligent et sûr, digne sous tous les rapports de l'emploi qui lui est confié, et de succéder à F. Habeneck (qui vient de prendre sa retraite): ces messieurs ont pris rang après ceux que j'ai cités plus haut.

Ferdinand Gasse fut longtemps un excellent directeur des Concerts du Conservatoire de Musique; *Bruni* conduisit avec distinction le théâtre de l'Opéra-Buffa et les Concerts du théâtre de *Monsieur*, rue Feydeau.

Fritz Habeneck, de Brest, frère de deux habiles violonistes, et tous trois élèves du célèbre *Baillot;* F. Habeneck doit occuper une des premières places parmi les artistes musiciens que leur mérite recommande à l'estime nationale comme directeurs de nombreuses réunions d'exécutants, soit au théâtre, soit à l'église, soit au concert ou au salon, et sur lesquels pèse la double responsabilité qu'ils encourent vis-à-vis des auteurs qu'ils sont chargés d'interprêter, et du public qu'il faut satisfaire. Au nombre de ceux dont la France a le droit de se glorifier, Habeneck, qui a vu le jour dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et qui joint à un beau talent d'exécution sur le violon, dont il a souvent donné des preuves, des connaissances étendues en composition, un sentiment profond du vrai beau, possède une chaleur que sa raison, son excellent aplomb, sa grande habitude de conduire suffisent quelquefois à peine à réprimer. Il a été premier violon à l'Académie royale de Musique, dont il fut ensuite directeur pendant plus de deux ans, puis chef d'orchestre; il est de plus professeur au Conservatoire de Musique, chevalier de la Légion-d'Honneur et chef directeur de la Société des Concerts; cette énumération suffit pour donner une juste idée de sa haute capacité et de son mérite. C'est à lui que l'on doit la naturalisation en France des symphonies et d'une grande quantité d'autres morceaux de *Beethoven*, résultat d'une constante et infatigable persévérance; ses efforts éclairés ont réussi à inoculer, pour ainsi dire, ces savantes conceptions dans le goût du public parisien, secondé merveilleusement, comme il l'est, par le concours des nombreux talents qui, chaque année, répondent si parfaitement à ses efforts pour

consolider le succès de cet illustre compositeur et renouveler les jouissances d'un public assidu.

Mais il ne faut pas que le mérite des modernes rende oublieux de celui des anciens, comme tant d'autres l'ont été de celui des premiers par un amour irréfléchi pour les derniers. C'est pourquoi je rappellerai ici le nom de celui qui, le dernier, eut la charge de *roi des violons* et de *maître des ménétriers* (ce qui était l'équivalent du titre de premier violon de la chapelle, ou de la musique du roi); il s'appelait *Jean Pierre Guignon;* il naquit en 1702, et mourut à Versailles, au mois de février 1774, d'une attaque d'apoplexie. Il était très habile sur le violon et avait donné des leçons au dauphin, père de Louis XVI, ainsi qu'à madame Adélaïde de France.

On ne sait pas assez, et il n'est peut-être pas inutile de le faire remarquer ici, que, dans les premiers temps de la monarchie, chaque corps d'art, ou de métier, avait son chef auquel on donnait le titre de *roi*. Ce titre disparut peu à peu; cependant il resta encore le *roi d'armes*, le *roi des jongleurs*, ou *ménétriers*, et jusqu'au *roi des ribauds*, ou gens de mauvaise vie, bien que l'ivrognerie et tous les déréglements auxquels elle entraîne ne fussent point une *profession* avouée. Le plus ancien roi des jongleurs dont le nom nous soit parvenu s'appelait *Jean Charmillon;* il fut élu à Troyes en Champagne, en 1295, sous le règne de Philippe-le-Bel. Les jongleurs s'étant divisés, comme je l'ai dit, vers le quatorzième siècle, en deux bandes, l'une de bateleurs, faiseurs de tours de force (ceux-ci conservèrent exclusivement le nom de *jongleurs*), etc., pour divertir le peuple, l'autre de *chantères, romanciers, ménétriers,* ou joueurs d'instruments hauts et bas, attendu qu'il y en avait de graves, ainsi que des dessus de rebec; ces derniers prirent le titre de *ménestrels,* que *Charles VI* leur confirma. Depuis cette époque jusqu'à celle de *Constantin*, habile violoniste de la cour de *Louis XIII*, on ne sait presque plus rien sur les ménétriers. Après Constantin, qui en fut *roi* en 1657, on cite *Dumanoir,* qui lui succéda dans cette charge sous le nom de *Guillaume I*er, lequel la transmit à son fils *Guillaume II.* Les statuts de cette compagnie, arrêtés par Charles VI, furent confirmés par Louis XIV en faveur des *musiciens de la chambre,* qu'il ne faut pas

confondre avec la *grande bande des vingt-quatre violons*, et la *petite bande des seize*. Ces deux bandes faisaient danser la cour, jouaient dans l'anti-chambre au lever, au grand couvert, au jour de l'an, au 1er mai, aux jours de fête, aux retours de la guerre, ou de Fontainébleau, etc. Elles jouaient des menuets, des *rigodons*, etc.; l'exécution de ces divers morceaux était même, à ce qu'il paraît, assez médiocre. A propos de *rigodon*, on assure que cette espèce de danse doit son existence et son nom à un sieur *Rigaud* qui en fut l'inventeur. Il me semble, dans ce cas, que l'on devrait écrire *rigaudon*, et non pas *rigodon*. La *sarabande* est aussi une danse usitée parmi nous; mais elle nous vient d'Espagne. Son mouvement est grave, à trois temps, plus lent que celui du menuet; il se danse avec des castagnettes. Sous Louis XV, on ne permit plus que *ces charges* fussent achetées par des ménétriers. De 1685 à 1741, il n'y eut point de *roi* des violons; *Guignon* le fut à cette époque; l'histoire se tait sur ses successeurs dans cette charge, définitivement abolie en 1773.

Je n'ai pas tout dit sur les chefs d'orchestre, et je dois certainement une mention à *Lebel*, de la chapelle royale, également chef de celui du théâtre Italien depuis 1760 jusqu'en 1765; l'opéra italien proprement dit ne fut réellement établi à Paris, à ce que l'on assure, que par *Piccini*, en 1780. *Persuis*, compositeur recommandable, fut à son tour directeur de l'Académie royale de Musique et chef expérimenté de l'orchestre de ce théâtre; R. Kreutzer, que j'ai déjà mentionné, lui succéda dans les mêmes fonctions, et enfin, *Valentino*, homme de beaucoup de talent, de zèle attentif et de rectitude; il fut ensuite l'utile associé de F. Habeneck aîné; mais il fut scandaleusement sacrifié par l'exploitation de 1830. Sous le nom de *Francœur*, il y a eu; depuis 1710 jusque vers 1780, trois fort bons violons attachés à l'orchestre de l'Opéra Français. Le plus ancien des trois est né à Paris, au mois de septembre 1698; il fut très lié avec un autre violoniste de mérite, dont j'ai déjà parlé, nommé *Rebel*; tous deux furent nommés inspecteurs, et, plus tard, directeurs de ce théâtre. Francœur vécut jusqu'à près de 80 ans, malgré la pierre dont il fut heureusement opéré dans un âge très-avancé. Il composa,

en société avec Rebel, plusieurs opéras estimés. Son fils lui succéda à l'Opéra, où il fut premier violon; il avait une haute réputation de probité. Le troisième fut élevé par son oncle, qui le fit entrer comme violon à l'Opéra, dont il fut nommé premier maître d'orchestre en 1767; il conserva ce titre jusqu'en 1779; il fut alors converti en celui de directeur et chef de l'orchestre; il composa aussi pour le théâtre un ouvrage intitulé: *Diapazon de tous les instruments à vent.*

Le Concert Spirituel, où l'on accueillait avec empressement tous les talents, avait pour directeur, en 1768, un homme d'un mérite distingué nommé *Dauvergne* (Antoine), né à Clermont le 4 octobre 1713, et qui fut surintendant de la musique du roi. Il composa la musique des *Troqueurs,* représentés en 1753; on assure que ce fut le premier opéra comique français exécuté en ce pays.

Le theâtre de l'Opéra-Comique, création véritablement nationale, fut fondé par *Lesage, Panard, Collé,* etc. Il arriva à Dauvergne, dans cette même année 1753, une aventure assez extraordinaire. Un personnage, dont le nom ne m'est pas parvenu, proposa une médaille d'or pour celui qui ferait la meilleure musique sur le psaume *Super Flumina Babylonis.* M. Dauvergne reçut vingt-cinq manuscrits dont deux, bien que de genres et de styles différents, réunirent tous les suffrages; mais il n'y avait qu'une seule médaille à décerner; le mérite transcendant de ces deux compositions détermina le généreux auteur de la proposition à en faire frapper une seconde. La surprise fut extrême lorsque, après avoir rompu les cachets, on reconnut que les deux manuscrits qui avaient mérité les deux médailles étaient tous deux de *François Giroust,* né à Paris en 1730; il avait appris la composition d'un maître fort estimé nommé *Goulet.* Giroust était alors maître de musique à l'église métropolitaine d'Orléans. Il fut appelé à Paris, où il fut d'abord maître de musique des Saints-Innocents. En 1775, le roi le nomma maître de sa chapelle et ensuite surintendant de sa musique. Il se surpassa dans son oratorio du *Passage de la Mer Rouge,* et surtout dans celui de la *Résurrection de Jésus,* que lui avait inspiré un magnifique tableau représentant cette scène. Il avait peint avec tant de puissance le moment où le Christ

sort du sépulcre, qu'une bonne paysanne, que le hasard avait conduite à l'exécution de cet oratorio, fut saisie de terreur et crut que l'édifice allait s'écrouler. Giroust travailla aussi pour le théâtre, mais, comme taut d'autres, les dégoûts, les intrigues l'en éloignèrent sans retour. Il mourut à Versailles le 28 avril 1799.

Jean Ferri Rebel, dont j'ai parlé plus haut, l'un des vingt-quatre violons et compositeur de la chambre de Louis XIV, a longtemps battu la mesure à l'orchestre de l'Opéra; l'usage ancien était de conduire avec *un petit bâton blanc,* tenu de la main droite, qui indiquait les temps avec discrétion, afin d'éviter aux auditeurs un bruit importun; ce bâton blanc avait l'avantage d'être vu de loin par les acteurs trop éloignés de l'orchestre, ou par les masses de chœur ou de danse, souvent peu intelligentes, ou trop distraites pour entendre et suivre exactement la mesure. On a substitué à ce bâton, sans que je puisse bien m'expliquer pourquoi, le violon, dont le chef ne joue jamais, ce qui le rend parfaitement inutile, et l'archet, qu'à une certaine distance personne ne peut même apercevoir, et avec lequel il faut bien frapper pour se faire entendre alors qu'on ne peut pas être vu, parce que d'abord l'Opéra, avec son nombreux personnel, est un spectacle que l'on ne peut pas conduire comme un autre, ce qu'avait fort bien compris le savant et judicieux *Rey,* chef d'orchestre avant Persuis, auquel on avait parlé de cette conversion qu'il repoussa de tout son pouvoir, ainsi que son second *Rochefort,* et que repoussèrent également Persuis et R. Kreutzer, par les motifs que j'ai exposés plus haut, et parce qu'il y a toujours des gens qu'il faut conduire pour les faire marcher droit. *François Rebel,* fils du précédent, né au mois de novembre 1775, composa un *Te Deum* et un *De Profondis* dans lesquels on remarquait beaucoup de talent. Après la mort de son père, il devint surintendant de la musique de Louis XIV, qui aimait beaucoup cet art, comme je l'ai dit déjà, de plus chantait avec beaucoup de goût, et jouait surtout très bien de la guitare. F. Rebel, qu'il ne faut pas confondre avec son père, fut admis au nombre des violons de la chapelle du roi, et nommé chevalier de son ordre: l'amitié la plus intime le lia avec

Francœur. Ce furent *Berton* père et *Trial* qui lui succédèrent dans la direction de l'Opéra.

J'ai dit que cette époque était celle des plus remarquables innovations, et celle surtout où elles se manifestèrent en plus grand nombre; voici venir celle des morceaux, sur quelque instrument que ce fût, que l'on appelait *concerto:* c'était un solo accompagné, dont l'invention est attribué à un nommé *Giuseppe Torelli,* né à Véronne en 1703, et qui prit sous la plume et sous l'archet de *Jean-Baptiste Viotti* un immense développement; Viotti, élève de *Pugnani,* est né en Piémont en 1745. Je ne dois point passer sous silence que certains renseignements positifs m'apprennent qu'*Arcangello Corelli,* né à Fusignano, dans la province de Bologne, en février 1653, publia en 1713 son œuvre 6 de *concerti grossi,* gros, ou grands concertos, ce qui donnerait le droit de contester à *Torelli* le mérite de l'invention. D'un autre côté, *Giuseppe Tartini,* né à Pirano, en Istrie, le 12 avril 1692, a aussi composé des *concerti* à cinq parties. Je ne discuterai pas ici sur des faits que je me borne à rapporter, laissant à l'autorité des dates le soin de militer en faveur de celui de ces trois artistes auquel appartient réellement l'invention du nom et de la forme du *concerto;* toutefois, je maintiendrai ce que j'ai avancé, après toute l'Europe, que c'est au chef de l'école moderne du violon, à Viotti, que nous devons les vastes et nobles développements du concerto.

Viotti débuta au Concert Spirituel, à Paris, en 1782, et surpassa tout ce qu'on avait déjà dit de son talent. Marie-Antoinette, reine de France, souhaita l'entendre à Versailles: Viotti s'y rendit; mais à peine avait-il commencé son solo, que l'on entendit dans la salle voisine les laquais s'écrier: « place! place, à monseigneur le comte d'Artois!... Viotti, brutalement interrompu par ces clameurs, mit son violon sous son bras, disparut, et fit fort bien. La manière inconvenante avec laquelle il venait d'être traité à la cour lui ayant fait mal augurer de celle avec laquelle il pourrait être traité à la ville, il prit la résolution de ne plus rien jouer en public dans ce pays où l'attention tout à fait *silencieuse* des *dames,* bien qu'il fut étranger et

italien! lui donnait à penser qu'il n'avait pas été le moins du monde compris par elles. Cependant un député de l'Assemblée Constituante, lié avec Viotti d'une vive amitié, et qui demeurait au cinquième étage d'une maison de Paris, eut l'idée bizarre de donner chez lui un concert en faveur de son ami. Sitôt que cette nouvelle fut répandue, princes, seigneurs et grandes dames réclamèrent instamment leur admission à cette soirée; le virtuose piémontais dit alors à notre député, dans sa manière italienne à la fois spirituelle, bouffone, orgueilleuse et maligne: « eh bien! *mio caro,* laissons-les « faire; assez longtemps nous sommes descendus jusqu'à eux, il est « temps aujourd'hui de les laisser monter jusqu'à nous.» Ce jeu de mots, qui déguisait à peine la conscience qu'avait Viotti de son mérite réel, devançait de bien peu la phrase si fameuse de Mirabeau: « les grands ne nous paraissent grands que parce que nous sommes « à genoux: levons-nous! » le grand artiste, sans s'en douter, était *révolutionnaire en diable.* Toutefois, il eut peur de notre révolution de 89, car dès qu'elle éclata, il réalisa toutes ses ressources et partit pour l'Angleterre, où il entreprit le commerce des vins.

L'ex-ministre français *Calonne,* homme d'esprit, habile courtisan, celui auquel Marie-Antoinette demandait en secret un service, et à laquelle le ministre répondait: « Madame, si cela se peut, cela est « fait, si cela ne se peut pas, cela se fera,» Calonne enfin demanda un jour assez indiscrètement à Viotti quel était le violon qui jouait le plus juste; « eh! répondit vivement ce dernier, c'est celui qui joue « le moins faux. » Un Anglais, un amateur passionné, bizarre et égoïste de ce beau talent, lui fit à Londres, m'a-t-on assuré, des avantages considérables, mais à la condition expresse qu'il ne jouerait désormais du violon que pour lui *seul.* C'est dans ce pays que Viotti composa ses plus magnifiques concertos sous les numéros 21, 22 et 24, et qu'il accrut encore la collection, déjà si riche, de ses duos et trios; les partitions des trois concertos que je viens de citer ne seraient désavouées par aucun des plus grands compositeurs. Il n'écrivit qu'un seul œuvre de médiocres quatuors; il avait peu de goût et de capacité pour ce genre, qui demande une espèce particulière et profonde de savoir et de génie.

Viotti ne jouait que sa musique, quelquefois celles de *Boccherini*, jamais celle d'Haydn, encore moins celle de Mozart et de Beethoven.

revit en Angleterre tous les hauts personnages qu'il avait vu avant la révolution à Versailles; on prétend même que d'assez fortes sommes d'argent, avancées par lui à certaines notabilités considérables de ces temps passés, lui valurent la faveur dont il jouit à Paris après la *Restauration*: la *direction de l'Académie royale de Musique*, qu'il ne garda que peu de temps, une pension de quatre mille francs et la croix de la Légion-d'Honneur, qui lui furent accordées après qu'il eut quitté l'Opéra. Viotti, âgé de 66 ans, lors de son retour à Paris, ne se fit entendre que rarement et par un très petit nombre d'amis, dont le plus intime était M. *Chérubini*. Il mourut peu de temps après sa retraite de l'Opéra, laissant de profonds regrets à ceux qui avaient eu le bonheur de l'entendre, et de beaux modèles à étudier pour ceux qui seraient assez heureux, assez bien organisés pour l'apprécier et le comprendre. Malheureusement ce nombre diminue tous les jours; le *nocturne*, la *fantaisie*, le *mélange*, l'*air varié* ont envahi toutes les places; pourvu que ce soit passablement joué et que cela ne dure pas plus de six minutes, le public s'inquiète fort peu que cela soit bon, médiocre ou détestable de composition. Si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de mettre sur l'affiche d'un concert un *concerto* de Viotti, il ferait fuir tout Paris, et les *dames* surtout! jusqu'aux extrémités de la banlieue. Viotti avait un frère militaire, lequel, en qualité de *capitaine rapporteur*, a joué un triste rôle dans nos malheurs politiques.

C'est encore au Concert Spirituel que se fit connaître *Rodolphe Kreutzer*, né à Versailles en 1767, mort un peu avant 1830; comme exécutant, comme violoniste et compositeur, et surtout comme improvisateur, ce fut incontestablement l'une des plus belles renommées musicales de son époque: cette renommée fut européenne. A dix-huit ans, sans avoir fait d'études sérieuses, guidé par *son seul instinct musical*, son goût et son tact de maître et d'homme de génie, il donna au théâtre de l'Opéra-Comique son joli ouvrage de *Paul et Virginie*, qui fut bientôt suivi de *Lodoïska*, et d'un grand nombre d'autres productions, tant instrumentales

que dramatiques, pour lesquelles s'ouvrirent les portes de toutes les salles de concerts, celles de l'Opéra-Comique et de l'Académie royale de Musique. Connu, estimé, admiré du public français, comme aussi de toutes les cours d'Allemagne, sa réputation le devança partout, et partout lui mérita la considération et l'accueil distingué auquel avait justement droit ce grand artiste. Il fut l'émule du *célèbre Rode* et jamais son rival; fort de la conscience intime de son talent, il n'enviait celui de personne, et l'applaudissait dans ses amis, dans ses élèves mêmes, avec autant d'effusion, de franchise qu'il trouvait de justice dans les applaudissements qu'on lui prodiguait et qu'il savait qu'il méritait. Les deux plus belles symphonies concertantes pour deux violons qui existent sont dues à son brillant génie; il les exécuta plusieurs fois en public avec Rode; on se ferait difficilement une juste idée du prodigieux effet que produisit la réunion toute fraternelle de ces deux grands talents, faisant entendre de si beaux morceaux. R. Kreutzer fut reçu professeur de violon au Conservatoire de Paris, où il produisit d'excellents élèves, dont il fut le père, l'ami, le protecteur, comme il le fut toujours de tous les artistes, comme il était lui même artiste dans toute la force de son âme. Son admission comme violon solo à l'Académie Royale de Musique le soumit aux formalités d'un espèce d'examen, dont il ne voulut point s'affranchir; elles exigeaient l'exécution d'un solo à son choix, et la lecture à livre ouvert d'un morceau inconnu: le tout avait lieu en public. M. *Rey,* directeur alors de l'orchestre de l'Académie royale de Musique, composa exprès pour cette solennité une fugue à quatre parties. Kreutzer joua son solo, comme chacun s'y attendait, d'une manière ravissante; mais ce qui produisit une surprise impossible à décrire, c'est qu'après avoir joué la fugue, sans rien y manquer, il reprit le motif de cette fugue et le travailla, seul, à plusieurs parties, et avec une verve, un bonheur tel que l'on aurait cru entendre distinctement plusieurs instruments réunis dans la main d'un seul individu; sa réception, qui n'avait pas été un seul instant douteuse, fut un véritable triomphe. Quelques années après, voyageant dans le midi de la

France, sa voiture versa, et il se cassa le bras gauche au-dessous de l'épaule. Il fut parfaitement guéri de cette fatale blessure, mais il fut forcé, par ce malheureux événement, de renoncer à jouer du violon, surtout en public; ce fut une perte irréparable pour l'art, privé par cette catastrophe de l'un de ses plus éloquents interprètes. Après la mort de Persuis, Kreutzer fut nommé directeur de l'orchestre de l'Opéra; s'est dans ce poste honorable qu'il fut atteint d'une funeste paralysie qui l'enleva aux arts, dont il était la gloire, à sa famille, à ses amis qui le chérissaient, et à son pays qu'il honorait. Il mourut à Genève, où ses cendres reposent en attendant que la France réclame cette dépouille mortelle dont il semble qu'elle eût dû se montrer plus jalouse.

J'ai acquitté avec joie le tribut de gratitude qui me semble si justement dû au Concert Spirituel, arène généreusement ouverte à tous les talents nationaux, compositeurs ou exécutants, et qui, à ce double titre, nous cause aujourd'hui de si amers regrets. Sans ce grand et national concert, un nombre considérable d'artistes français, et même étrangers, eussent été condamnés au silence, à peu près comme maintenant.

Le concert du théâtre Feydeau, où furent accueillis avec succès les premiers essais de *Pierre Garat,* né au pays basque, mérite un souvenir d'un grand intérêt. Garat eut, dès son enfance, le goût le plus vif pour la musique; sa mère, excellente musicienne, chantant fort bien, développa encore en lui ce goût naturel. Le célèbre *Beck,* maître des concerts à Bordeaux, compositeur d'un grand mérite, constaté par son *Stabat* exécuté à Paris en 1783 avec un grand succès, Beck, dis-je, donna à Garat des soins assidus lorsqu'il était à Bordeaux. Garat, âgé de quinze ans, parut à Paris pour la première fois en public, en 1795, à ces beaux concerts de la rue Feydeau, où il chanta avec madame *Todi,* en possession alors d'une haute renommée. Aucune voix connue n'a égalé celle de cet inimitable chanteur, non qu'elle eût un timbre bien éclatant ni une étendue extraordinaire, mais parce qu'elle avait une admirable souplesse, une facilité véritablement magique, propre à l'expression de tous les sentiments, à l'exécution de tous les

genres de musique, de tous les caractères de voix, et toujour avec une prodigieuse supériorité. Joignez à ces éminentes qualités une articulation merveilleuse de la parole et de la note, une méthode exquise puisée dans la plus parfaite intelligence de l'art, de ce qui est bien, un sentiment délicieux toujours inspiré par la nature, le goût le plus fin, le plus pur, et vous aurez à peine une idée vraie de ce talent unique qu'il faut avoir entendu pour essayer de l'apprécier à sa juste valeur. Garat chanta tout, depuis les mille boleros espagnols dont il avait la tête meublée, ayant passé plusieurs années en Espagne, jusqu'à la création d'Haydn, au *Stabat* de Pergolèse, aux œuvres immortelles de Gluck et de Mozart. L'italien lui était aussi familier que le français; Mozart et Gluck n'eurent jamais de plus divin interprète; et autant il était étincelant et volcanique dans la cavatine de *Don Juan,* noble et fier dans l'oratorio de la *Création*, autant il était déchirant et sublime dans l'air: *Alceste, au nom des dieux,* etc., ou dans l'acte des enfers d'*Orphée,* de Gluck. *Le Gros,* chanteur à l'Opéra, disait un jour devant Beck: « quel dommage qu'un homme comme Garat soit si « habile chanteur et ne soit pas musicien! » «Vous vous trompez, répondit Beck, Garat est la musique même.» On a cru longtemps en effet que Garat n'était point musicien; mais il suffisait, pour se détromper, de lui entendre chanter les chefs-d'œuvre que j'ai cités plus haut, tous ceux de l'école italienne, où sa verve, sa prodigieuse facilité, son goût exquis, le rendaient complétement inimitable pour tous et sur tout. Garat a fait peu d'élèves, parce que n'étant attaché à aucun théâtre, ne chantant que dans les concerts, il voyagea dans toutes les contrées de l'Europe où il recueillit d'amples moissons de gloire, qu'accompagnaient aussi les faveurs de la fortune, juste une fois par hasard. De plus, pour profiter des leçons d'un pareil maître, il fallait être ce qu'on appelle vulgairement *dégrossi,* et avoir avant tout une âme à la hauteur de la sienne, être doué par la nature des moyens correspondants à ses chaleureuses et nobles inspirations. Pendant qu'il exerça son professorat au Conservatoire, la France lui dut Mme *Branchu,* l'un des plus beaux talents dramatiques qu'ait possédé l'Académie royale

de Musique, Mmes *Duret* et *Rigaut*, qui ont brillé d'un si vif éclat sur la scène de l'Opéra-Comique, et enfin M. *Ponchard*, le seul; peut-être capable de nous consoler de la perte de ce grand artiste; pour ceux qui l'ont entendu et qui sont en état de le comprendre, ce peu de mots doit suffire.

Mme Branchu, excellente cantatrice dramatique française, admirable tragédienne, que l'on ne prend pas le chemin de remplacer à l'Académie royale de Musique de si tôt, devrait exercer un honorable professorat au Conservatoire, où ses conseils, ses leçons seraient si nécessaires pour former de véritables sujets dramatiques et lyriques à la fois, pour leur apprendre que l'opéra français n'est pas une arène exclusivement destinée à ce que l'on appelle *chant*, qu'il faut y apporter autre chose que des *roulades*, ou des *cris*, que la déclamation tragique, l'expression des sentiments nobles, passionnés, veut un autre langage que celui des *fioritures*, qu'il faut savoir sentir et parler avant de chanter, et que, faute de ces qualités, que l'on ne retrouve plus, le magnifique répertoire de Gluck, de Sacchini, etc., nous est complétement ravi. Mlle *Falcon* nous avait fait espérer un instant que nous verrions renaître les temps heureux de la belle déclamation tragique, et la résurrection de tant de chefs-d'œuvre dédaignés et oubliés aujourd'hui; mais un accident funeste vint lui ravir sa belle voix, briser nos espérances, et nous enlever les jouissances certaines que nous promettait le talent, déjà si remarquable, de cette intéressante élève d'*Adolphe Nourrit*, enlevé lui-même à la scène française dans toute la force de l'âge, dans toute la vigueur d'un beau talent, dont chaque jour nous fait plus douloureusement sentir la perte. Mme *Stoltz*, par la nature de ses moyens, sa chaleureuse inspiration, est appelée a recueillir une part glorieuse du double héritage de Mmes Branchu et Falcon; les rôles où elle a pu développer les heureux dons qu'elle tient de la nature, tels que *la Favorite*, *la Reine de Chypre*, *Don Sébastien*, *Charles VI*, *la Xacarilla*, petit chef-d'œuvre de grâce, de talent et de goût, *Marie Stuart*, *le Lazarone*, *Robert Bruce*, où elle a obtenu les plus brillants comme les plus justes succès, ont donné la mesure de son mérite réel et lui ont acquis les suffrages

empressés de tous les amis éclairés de l'art dramatique, que n'ont point perverti l'abus des ornements inutiles, prolixes, du bruit et des éclats, qui, à force d'être surnaturels, deviennent inhumains.

Garat a laissé un frère, dont il était l'aîné; M. *Fabry Garat,* né à Bordeaux en 1775, était fils, ainsi que son frère, de *Dominique Garat,* célèbre avocat au parlement de cette ville, et neveu de M. le comte de l'empire *Garat,* sénateur et directeur de la Banque de France. M. Fabry Garat est également un chanteur fort distingué; il a composé de charmantes romances qu'il chante avec un goût, une pureté, un accent musical qui rappelle les inimitables qualités de son frère aîné.

Ce fut Pierre Garat qui produisit au concert de la rue Feydeau le double talent de *Charles Philippe Lafont,* né à Paris, comme violoniste, l'un des plus purs, des plus gracieux, des plus corrects qui aient existé, ainsi que comme chanteur, doué d'une voix aussi touchante que juste, timbrée et étendue, et d'un goût exquis. Lafont a constamment voyagé et a recueilli en tous lieux les témoignages les plus mérités d'estime, excepté en Italie, où son délicieux talent sur le violon ne fut nullement compris; écouté froidement dans un concert qu'il donnait, il fut obligé d'y chanter pour que ce concert ne fut pas entièrement nul de résultat. Il composait agréablement et jouait dans la perfection tout ce qu'il écrivait pour son instrument ou pour sa voix; ce n'était pas sans raison qu'on l'appelait le *violon des dames;* il était élève de Rode, chevalier de la Légion-d'Honneur, et jouissait d'une belle position, ainsi que d'une réputation brillante; l'événement le plus tragique, le plus déplorable, a récemment brisé cette belle existence; victime de la chute d'une diligence qui le conduisait dans une de ses tournées, il expira sur le coup. On doit de vifs regrets à sa mémoire et ressentir avec amertume la perte que font à la fois sa famille, ses amis, les arts et la France.

Garat, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont, Lamarre, madame Barbier Valbonne, d'autres artistes encore brillèrent également au Concert de la rue de Cléry, où ils furent applaudis avec enthousiasme. Les

étrangers s'empressaient d'accourir de tous les pays pour jouir du plaisir de les entendre, comme ils se faisaient un devoir de les accueillir lorsque la fortune les conduisait dans leurs cités. *Le Concert du Conservatoire,* dans une sphère moins élevée, mérita pendant plusieurs années les applaudissements d'un public assidu et éclairé, louant hautement les efforts souvent heureux des élèves réunis de cet établissement. On y encourageait les essais des compositeurs, des exécutants, des chanteurs, on y était de son pays, de la famille française des artistes; les étrangers n'en étaient point bannis, mais les compatriotes n'en étaient point exclus. Malheureusement cette utile association s'est dissoute, et, depuis lors, il n'existe plus un seul lieu où un compositeur français puisse faise entendre une ligne de musique et avoir pour ses véritables juges les auditeurs éclairés et impartiaux, qui prononcent sur le talent qui se produit, et ne se permettent pas, comme ailleurs, d'en prescrire la mesure, de leur autorité privée, avant de l'avoir entendu et compris.

J'écarte de tout mon pouvoir ces fâcheuses réflexions, dont la cause, sans cesse flagrante, blesse autant la raison que l'équité; il faut se résigner et changer, s'il se peut, de profession ou de nationalité; c'est le seul conseil que je puisse donner à tous ceux qui se trouvent dans la même position. Je reviens à nos compatriotes, à la confraternité artistique et musicale que je me suis plu à reconnaître et à signaler entre les Belges, les Flamands et nous, et je nomme avec un égal empressement leurs hommes à talent et les nôtres.

Berthaud, de Valenciennes, excellent violoncelliste, connu à Paris vers 1748, m'en fournit un nouveau motif, car, non seulement il perfectionna cet instrument, mais il fut le maître du célèbre *Louis Duport* l'aîné, qui a laissé une si belle réputation. La France s'honore à juste titre d'avoir vu naître dans son sein cet habile maître, qui nous quitta en 1772 pour la Prusse, d'où il ne revint qu'après la chûte du trône de ce pays, renversé par la glorieuse victoire des Français à Iéna; mais notre pays ne saurait oublier les noms justement illustres qu'il peut avec orgueil et confiance offrir aux applau-

dissements de l'Europe musicale. Je ne parlerai pas pour l'instant de *N. de Lamarre,* de *Platel,* de *Levasseur* le jeune, que la mort nous a trop tôt ravis, mais je citerai MM. *Baudiot,* compositeur de mérite, exécutant plein de feu, de hardiesse et de bonheur; *Norblin,* l'accompagnateur par exellence, le plus fidèle comme le plus éloquent interprète, après *Baillot* toutefois! des grands compositeurs de diverses écoles, dont il sait rendre sur le violoncelle les accents, les pensées avec toute la grâce, toute la sensibilité qu'ils ont su y répandre; et *Valin,* digne émule de M. Baudiot dont il est l'élève. Pour terminer ce qu'il me reste à énoncer sur cette partie à la fois si intéressante, si indispensable de l'exécutiou musicale en général, sur l'orchestre enfin, je rappellerai que, jusqu'en 1730, la *viola da gamba,* cette grande quinte ou demie-basse, montée de sept cordes à intervalles de tierces et de quartes, dont j'ai déjà parlé, la *viola da gamba,* dis-je, était encore en usage à l'orchestre de l'Académie royale de Musique. Ce n'est qu'après cette époque qu'un musicien nommé *Saint-Sevin,* dit l'*Abbé,* parce qu'il avait effectivement été abbé avant de faire de la musique sa profession, et qui entra à l'orchestre de l'Opéra dans cette même année 1730, ce n'est qu'au talent de cet artiste, et à celui de *Batistin* que j'ai déjà nommé, tous deux habiles violoncellistes, que l'on dût l'expulsion de la *viola da gamba,* arrivée peu de temps après. C'était une importante amélioration introduite dans le système général d'instrumentation en usage encore alors, puisque, qui le croirait! en 1725 on fit entrer dans cet orchestre un nommé *Chefdeville* pour y jouer de la musette, sur laquelle il était fort habile, et du hautbois. On jouait encore de la *viola da gamba* en Angleterre en 1787; celui qui avait alors la plus grande réputation sur cet instrument était un nommé *Abel;* mais il avait pour rival redoutable une jeune anglaise nommée Mlle *Ticknesse:* elle exécutait, dit-on, d'une manière extraordinaire sur cet instrument qui nous est complétement inconnu aujourd'hui. Néanmoins l'orchestre commençait à se composer d'une manière satisfaisante pour les auteurs et pour le public, puisque l'on y comptait des violons, des basses et des contre-basses; mais ce ne fut, comme on le voit, que dans les dernières années du dix-huitième siècle. L'abbé *Tardieu,* qui vivait

au commencement de ce dix-huitième siècle, fut le premier qui donna l'impulsion et contribua puissamment, avec Saint-Sevin et Batistin que j'ai nommés plus haut, à l'expulsion de la *viola da gamba* et à la substitution de la basse; le fameux luthier *Duiffopprucgar,* au seizième siècle, fabriquait déjà des basses d'une petite dimension et les montait de sept cordes; ce n'était, je le suppose du moins, que des *basses* de *viola da gamba.* L'abbé Tardieu fut le premier qui monta le violoncelle, ou la basse, de cinq cordes seulement accordées du grave à l'aigu, ainsi qu'il suit: *ut, sol, ré, la, ré;* mais ce n'est que vers 1730 que cette cinquième corde aiguë *ré* fut supprimée, et que la *basse (ou violoncelle)* resta montée et accordée comme elle est aujourd'hui. Le violoncelle fait donc naturellement suite au violon, sur lequel j'ai encore quelque chose à dire, et à l'*alto,* ou *viola,* ou *quinte,* ce qui est le même instrument, dont je parlerai tout à l'heure. Le violoncelle, plus que triple en dimension du violon, accordé de quinte en quinte du grave à l'aigu, monté de quatre cordes de boyau dont deux graves, recouvertes d'un fil délié de laiton blanchi au mercure, donnant pour résonnance à vide du grave à l'aigu: *ut, sol, ré, la,* ainsi que la *viola,* se pose entre les jambes, de même que l'on y plaçait la *viola da gamba;* il se tient à peu près verticalement de la main gauche, un peu inclinée vers l'épaule du même côté, et se joue avec l'archet tenu de la main droite et dont la baguette doit être tournée du côté des doigts de la main gauche. Son doigté lui est particulier à cause de la longueur du manche et de la distance entre les sons; sa forme, l'écartement des intervalles, contraignent les exécutants à employer le pouce gauche sitôt qu'ils ont parcouru tous les degrés de la première position. On peut tout sur cet instrument, comme exécution; mais il est préférable de le faire chanter dans les sons du médium, jusqu'au *si* de la troisième octave au plus; dans cette partie, la voix du violoncelle est sonore, large, moelleuse et touchante. Les grandes difficultés, les tours de force font briller la dextérité de l'artiste, mais sont moins favorables aux développements des ressources de l'instrument, surtout sur les cordes basses. Ce grand corps sonore ne saurait fournir ses vibrations assez rapidement pour répondre convenablement à la

vélocité des doigts et de l'archet ; de là vient ordinairement que les sons dans le bas sont cuivrés, et nasals dans le haut. Cet inconvénient, ainsi que plusieurs autres, résultent de ce que l'on sait rarement se renfermer judicieusement dans le cercle réel des ressources positives de son instrument et s'appliquer à les faire valoir, ce qui serait déjà fort estimable. Depuis la ridicule invention des sons appelés *harmoniques*, invention attribuée à *Domenico Ferrari*, de Crémone, établi dans cette ville vers 1748 (Ferrari était élève de Tartini qui ne lui avait certainement pas appris à dénaturer ainsi le premier des instruments, le rival souvent heureux de la voix humaine), depuis, dis-je, que cette pauvre et mesquine charlatanerie a été mise en *vogue*, les violonistes veulent que le violon siffle de la flûte, les bassistes veulent jouer du violon, les harpistes veulent jouer de l'harmonica, les organistes veulent jouer du piano, il n'est pas jusqu'au piano auquel on a voulu faire jouer du basson et du tambour !!... Le travers des violonistes, comme le plus fréquent, est aussi le plus déplorable, et il serait cependant naturel de réfléchir que, pour quiconque aime la flûte, il sera toujours mille fois préférable de l'entendre résonner sous les doigts des célèbres *Tulou* et *Dorus*, à l'entendre gémir sous l'archet de *Paganini* et de ses sectateurs. Paganini fut du nombre de ceux qui ont le malheureux talent de faire admirablement de détestables choses, et il eût achevé de pervertir notre belle école s'il fut demeuré un peu plus longtemps parmi nous. Sa folle *vogue* et sa fortune prouvent qu'il fallait un grand discernement pour distinguer ce qu'il y avait de véritablement estimable dans ce *talent macabre* de ce qu'il fallait soigneusement se garder d'imiter. Il faut déplorer l'espèce de *goût* qui encourage ces burlesques travertissements que les Baillot, les Norblins étaient aussi éloignés d'approuver que de pratiquer, et reconnaître que si Paganini a eu cent imitateurs, Baillot n'en a point eu, parce qu'il est plus aisé d'être *Van-Loo* que *Raphaël*, Marsias qu'*Apollon*.

L'invention du violoncelle est due, assure-t-on, d'une part à *Antoine Bonocini*, ou *Bononcini*, de Modène, maître de chapelle du roi de Portugal, dans la première moitié du dix-huitième siècle,

et apportée en France par *Labré* et *Batistin Struck*, habiles exécutants de cette époque sur cet instrument. Une autre version en fait honneur au père Tardieu, dont j'ai parlé plus haut. Il se pourrait, ce me semble, que ces prétendues inventions ne fussent en réalité que des perfectionnements apportés successivement à la première création du luthier tyrolien Duiffopprucgar, ce dont, au surplus, je laisse le lecteur maître de juger. L'antiquité du violon n'est point contestée quelle que soit l'époque à laquelle on fasse remonter son origine, qui n'est pas exactement connue. On prétend qu'un tableau attribué à l'un des deux *Philostrates*, peintres, dont l'un vivait sous le règne de l'empereur *Septime Sévère*, l'autre, neveu du précédent, sous les empereurs *Macrin* et *Heliogabale*, représente un violon posé sur le bord d'un autel, que l'on a pris improprement pour un puits. On dit aussi qu'il existe un camée antique (cette antiquité est quelque peu contestée) où est représenté *Orphée jouant du violon;* j'ai rapporté ailleurs, je crois, que l'on voyait dans la chapelle Sixtine, au Vatican, un médaillon peint par *Perrugino* représentant également *Apollon jouant de cet instrument*. L'ancienneté du violon n'est pas douteuse assurément, puisque l'on voit au portail de Notre-Dame, à Paris, plusieurs figures tenant un violon et un archet. On voit aussi sur un bassin de bronze doré, émaillé et ciselé, que possédait l'abbé *Lebœuf*, l'un des historiens de la ville de Paris, un joueur de violon. Un ouvrage publié anciennement offre la reproduction d'une figure sculptée sur le portail de Notre-Dame, et que l'on croit être celle de *Chilpéric*, l'un de nos premiers rois, tenant de la main gauche un violon. On voit encore, dans un ouvrage sur l'antiquité dont l'auteur se nommait *Strutt*, un joueur de violon anglais: mais ce violon n'avait que deux cordes; un autre ouvrage, postérieur au précédent, en offre à trois cordes, un suivant en fait voir à quatre cordes, et dans l'*Angleterre ancienne et moderne*, du même auteur Strutt, on voit un violon à cinq cordes: il est tiré d'un manuscrit écrit sous le règne de Henri II. Pendant fort longtemps le violon n'a eu que trois cordes: on l'appelait alors *rébec*. On ne sait à quelle époque précise la quatrième corde a été ajoutée, ou réintégrée: on croit que c'est sous le règne de *Philippe-*

le-Bel, mort en 1314 ; quelques uns prétendent qu'elle remonte à l'an 1250, d'autres ne la fixent qu'au seizième siècle, à l'époque ou Charles IX fit faire, par *Amati*, de Crémone, les instruments nécessaires au service de sa musique. On cite encore une figure de saint Genest, sculptée sur le portail de Saint-Julien-des-Ménétriers, laquelle tenait dans ses mains un violon à quatre cordes, ce qui atteste de nouveau son antiquité ; on en voit aussi dans les vignettes des manuscrits du quatorzième siècle. Deux autres dessins, faits d'après des miniatures tirées de la bibliothèque royale de 1272, représentent deux ménétriers jouant du violon. Enfin, d'autres opinions placent l'origine du violon au neuvième siècle. Au milieu de cette foule d'assertions divergentes, contradictoires, il est presque impossible de saisir la vérité ; toujours est-il certain qu'il ressort évidemment de cette espèce de discussion, où règne tant d'incertitude, que le violon, en dernier résultat, est d'une très haute antiquité.

Il y a eu trois grandes *écoles de violon:* celle d'Italie formée par *Corelli*, *Tartini*, *Somis*, et leurs nombreux imitateurs ; celle de France, fondée par *Jean Marie Leclair*, créateur, en ce pays, de la double corde, né à Lyon en 1697, *Gaviniès*, *Lahoussaye*, *Guénin*, *Guérillot*, les frères *Navoigille*, et *Barrière*, premier maître de Lafont, leurs élèves et leurs nombreux émules ; et celle d'Allemagne, dont *Stamitz* et *Mozart* père sont regardés comme les chefs. Corelli, né en 1680, mourut en 1723 ; avant lui, l'art du violon était absolument ignoré. Cet instrument était le domaine de quelques pauvres ménétriers routiniers ; cet art est donc, comme on le voit, encore bien jeune. L'histoire ne nous a transmis le nom d'aucun violoniste de quelque valeur avant Corelli, à moins qu'on ne veuille à toute force mettre sur les rangs *Bassani*, son maître, *Balthazarini* dit *Beaujoyeux*, et *Bocan*, dont les talents, pour le premier (intendant de la musique de Catherine de Médicis) étaient plus remarquables dans l'ordonnance d'une fête que dans la profession de violoniste, et pour le second, se bornaient à celle de maître de danse, qu'il exerçait vers le milieu du dix-septième siècle.

Avant Lulli, le violon, en France, était aussi complétement ignoré

qu'en Italie avant Corelli. Les maîtres de danse, dit-on quelque part, ajoutèrent en 1640 une quatrième corde à leur violon: ce ne serait point alors sous le règne de Philippe-le-Bel, comme cela a été dit précédemment, et il y a ici quelque erreur de date et une assez grave contradiction que je ne puis que signaler. Cette *quatrième corde* fut interdite aux *ménétriers qui ne pouvaient* jouer que du *rébec,* tant qu'ils n'avaient point acquitté le prix exigé pour la maîtrise. Lulli eut le premier l'idée de faire servir le violon à l'accompagnement de ses opéras. Il forma lui-même, comme je l'ai rapporté ailleurs, la petite bande des seize violons qui lui avait été confiée et qu'il exerçait chez lui jusqu'à ce qu'elle sût par cœur ses parties d'orchestre. L'art du violon s'est singulièrement agrandi et perfectionné depuis Lulli; l'échelle progressive de ses développements est facile à connaître; la rapidité de leur marche, le point d'élévation et de supériorité où ils ont amené cet art n'en est que plus surprenant. On sait que Corelli fut élève de Bassani de Bologne, bon maître apparemment, mais violoniste entièrement inconnu; Somis fut l'élève de Corelli; Pugnani fut l'élève de Somis; Viotti fut l'élève de Pugnani; Lahoussaye fut celui de Tartini; Rode, de Bordeaux, fut l'élève de Viotti; Lafont fut l'élève de Rode; j'ignore quels furent les maîtres des frères Kreutzer et de Baillot. J'ai esquissé mon opinion à l'égard de R. Kreutzer; je sais que M. *Philip Moïse,* artiste distingué, élève et ami de P. Rode, prépare une notice biographique sur cette gloire de l'école française moderne; je m'abstiendrai donc de m'étendre sur le compte de ce grand violoniste, persuadé, comme je le suis, que l'amitié éclairée saura lui rendre une complete et éclatante justice. Je me bornerai à dire que Pierre Rode, né à Bordeaux en 1773, ajouta à la belle et grande manière de son maître un goût, une pureté, une élégance de style que l'on n'avait point encore eues jusqu'à lui. Il a composé pour son instrument des concertos, des airs variés, des quatuors, où l'on retrouve toutes les qualités caractéristiques de cet admirable talent. Rode a été professeur au Conservatoire et a produit d'excellents élèves: entre autres MM. *Lafont, Guénée, Marcel Duret, Philip Moïse,* etc.; il a de plus été pendant sept ans premier violon de la musique de

l'empereur de Russie. Ce beau talent a malheureusement terminé prématurément sa brillante carrière, laissant après lui de profonds et inutiles regrets. Viotti a laissé un dernier élève, qui ne lui a survécu que fort peu de temps, et que la mort a récemment enlevé aux arts; *Jean-Baptiste Cartier,* d'Avignon, était un artiste instruit, de talent et de savoir; il possédait une vaste érudition musicale, et a laissé une belle collection des auteurs anciens des trois écoles, dont les œuvres étaient perdues ou du moins oubliées depuis longtemps. Les soins qu'il mit à former cette riche bibliothèque, si utile à l'étude du violon, est un titre incontestable à la reconnaissance des véritables amateurs de la belle musique et surtout de ceux qui cultivent cet instrument. M. Cartier possédait en outre une précieuse collection de violons et d'objets fort curieux. Il a été de plus vingt ans premier violon à l'Académie royale de Musique, et attaché à la chapelle de l'empereur Napoléon.

On cite encore avec estime M. *Davaux,* mais plutôt comme compositeur que comme violoniste. Il a beaucoup écrit pour le violon, et de plus un opéra intitulé *Théodore,* représenté au théâtre Italien en 1785. On a publié en 1784, sous le nom de Davaux, une lettre relative à l'invention d'un instrument, ou espèce de pendule, d'une parfaite exactitude, indiquant tous les degrés de vitesse, depuis le mouvement le plus lent jusqu'au plus accéléré. Je ne sais si le Davaux dont il est ici question est le même que le précédent; je n'entreprendrai pas non plus de décider si cette invention a précédé ou suivi celle de *Maelzel,* ou si elle n'est que la reproduction d'une idée consignée dans le *Journal encyclopédique.*

Pour rendre à qui de droit une juste part de souvenir je rappellerai ici le nom d'un modeste violoniste attaché à l'Opéra en 1749, homme de talent, lequel s'est fait, sans s'en douter, une réputation avec quelques œuvres de musique, et surtout un joli menuet, venu tout charmant jusqu'à nous, et qui sera accueilli avec bienveillance dans les temps à venir, je n'en doute pas, l'auteur de ce joli menuet, que chacun connaît aujourd'hui et voudrait avoir fait, se nommait *Exaudet;* il mourut vers 1760, et, à ce que l'on prétend, avait été abbé.

Un artiste, bon chanteur et jouant bien du violon, occupant en cette dernière qualité une des premières places du théâtre Saint-Charles, à Naples, vivait à peu près dans le même temps, et fixait l'attention publique par l'étonnante facilité avec laquelle il s'accompagnait lui-même sur le violon lorsqu'il chantait; il existait encore en 1770, et se nommoit *Fabio*.

C'est à un élève de Tartini, nommé *Fischer*, et bon violoniste, que l'on doit l'introduction en France des œuvres de *Luigi Boccherini*, né à Lucques en 1740, mort à Madrid en 1806. Boccherini, après avoir fait quelques études musicales, alla travailler à Rome et revint ensuite dans son pays; il y fit entendre quelques compositions qui lui firent promptement une réputation en Italie et en Espagne. Il alla à Madrid, où le roi l'accueillit avec distinction et l'attacha à l'Académie royale, à la condition qu'il composerait neuf morceaux par an. Boccherini a écrit cinquante-huit œuvres, tant quintetti, que trios, quatuors et symphonies; ces productions l'ont placé au premier rang des compositeurs. Il n'a rien écrit pour le théâtre, et on ne connaît de lui qu'un *Stabat Mater* pour l'Église. Comme il jouait fort bien *du violoncelle*, il a donné dans toutes ses compositions une grande importance à cette partie, surtout dans ses quintetti, tous écrits pour deux basses. Il ne faut pas confondre, Fischer, fixé à Avignon en 1770, celui dont il est ici question, avec Fischer auteur du menuet de ce nom. Boccherini parait avoir, le premier, fixé la forme et la marche du quatuor pour deux violons, alto et basse, espèce de composition à l'usage de la chambre, et qui semblerait, d'après cela, avoir été inconnue avant lui. Il est également le premier qui ait écrit *des quintetti pour deux violons, alto et deux basses*.

Le violon peut encore compter parmi ceux qui l'ont cultivé avec honneur les trois frères *Fodor*, compositeurs recommandables et exécutants distingués, dont le deuxième est mort en Russie en 1800. *Jean Fodor*, l'aîné des trois, né dans les Pays-Bas, était connu et estimé à Paris en 1784; celui qui termina sa carrière en Russie se nommait *Charles Fodor*, le plus jeune s'appelait *Antoine*. L'aîné, Jean, laissa une fille, Mme *Mainvielle Fodor*, dont l'admi-

rable talent, comme cantatrice, a longtemps fait la gloire de la France où elle est née, et les délices des premiers théâtres de l'Italie. Douée d'une voix étendue, pure, juste, flexible, du timbre le plus velouté, le plus pénétrant et le plus touchant tout à la fois, elle y sut joindre tout ce que l'art, le goût, le sentiment et la raison réunis pouvaient ajouter de charme et d'éclat au don précieux qu'elle avait reçu de la nature. Pourquoi faut-il qu'un déplorable état de santé ait forcé cette célèbre cantatrice de quitter la scène, et nous ait privé trop tôt de l'un des plus délicieux talents dont notre pays puisse s'énorgueillir!...

Une des mille preuves de la faveur universelle dont a joui le violon depuis l'époque où il commença à sortir de l'obscurité sous les doigts de Corelli et de ses illustres successeurs, c'est qu'il n'est point inconnu, même chez les Turcs, et que l'on cite un arménien, nommé *Stéphan,* qui vivait encore en 1786 et qui était fort habile sur cet instrument en faveur alors auprès du grand seigneur et à Constantinople. Fischer, auteur du joli menuet dont j'ai parlé, est né à Thabor, en Bohême ; tout ce que l'on sait sur sa personne c'est qu'il habita longtemps la France, j'avais oublié de le dire.

Je ne saurais mieux terminer ces longues remarques sur le violon, qu'en inscrivant ici le nom de l'Amphion moderne, celui de *Pierre Baillot,* né à Passy vers 1770, et que nous avons eu l'irréparable malheur de perdre en 1843. Baillot fut la gloire de l'école française, le modèle inimitable et inimité de toutes les perfections du mécanisme, de la noblesse du style, de l'élévation de la pensée, de la plus chaleureuse, de la plus profonde comme de la plus exquise sensibilité. Personne ne s'est jamais mis en peine de savoir le nom de son maître; tout ce qui a une ame a compris que la nature l'avait disposé ainsi, que le travail, la réflexion, et les inspirations de son cœur avaient fait le reste. Tout ce que l'exécution avait pu enfanter de brillant, de gracieux, d'étonnant, avait été épuisé; que restait-il donc à Baillot pour qu'il fût le premier violon, le premier artiste de son siècle ? L'immense et noble domaine du sentiment de la vérité, de la belle nature; c'est dans son ame qu'il puisa ces riches couleurs, ces mille nuances, dont il savait animer et colorer tout ce

qu'exprimaient ses doigts et son magique archet, plus semblable à la baguette d'or d'une fée bienfaisante qu'à un instrument humain. C'est par le secours de ce galvanique et insaisissable archet qu'il savait répandre avec un tact parfait cette riche et judicieuse profusion d'innombrables accents à la faveur desquels il expliquait si merveilleusement les beautés mâles et athlétiques des Pugnani, des Tartini, des Corelli, des Viotti, les grâces nonchalantes de Boccherini, la noblesse vigoureuse d'Haydn, la touchante et mélancolique profondeur de Mozart, la fougue toute géniale et quelquefois étrange de Beethoven. Baillot a beaucoup écrit pour son instrument; compositeur éminemment distingué sous le double rapport du savoir et du génie, il porta dans ses productions un sentiment et le cachet particulier qui distinguait son divin talent, et pour parler sans figure, il faut avoir entendu *sa musique* par lui-même, ou par ses bons élèves, pour en avoir la tradition et le véritable accent. On la comprend difficilement, dit le commun des amateurs; Eh! comment veut-on qu'un talent de cette haute ligne soit à la portée du vulgaire? il faut être organisé d'une certaine manière pour comprendre et sentir certaines beautés; je ne suis pas surpris que le talent de Baillot ait été moins populaire que ne l'ont été quelques autres.

Cependant il est vrai et juste à fois de dire que Paris renferme une élite distinguée de connaisseurs, religieusement assidus *aux admirables soirées de quatuors*, quintetti, solos, que donna chaque hiver, pendant un assez grand nombre d'années, cet artiste si regrettable, et où s'empressaient de se faire conduire tous les étrangers qui arrivaient dans la capitale. Là, ce prodigieux talent était parvenu à fixer l'attention silencieuse d'un nombreux auditoire composé d'hommes et de dames, sans morceaux de *chant*, sans *romances*, sans *nocturnes*, sans *albums*, sans *quadrilles*, etc., avec de la musique instrumentale seulement, de la musique véritablement bonne, et à Paris!!!... il y avait là certainement quelque chose de phénoménal! Baillot fut nommé professeur au Conservatoire de Musique dès 1795, époque de sa création légale; il y a formé un grand nombre d'excellents élèves. La rédaction de la

méthode de violon, destinée à l'enseignement de cet instrument dans le conservatoire, lui fut confiée, et il s'acquitta de cette tâche aussi laborieuse qu'honorable en homme *qui savait aussi bien tenir la plume que diriger un archet.* Cette méthode, revue, considérablement augmentée par l'auteur, est devenue un livre historique classique que l'on verra bientôt figurer dans la bibliothèque de toutes les personnes s'intéressant de quelque manière que ce puisse être au développement de l'art du violon. Baillot fut attaché à la musique et à la chapelle de l'empereur Napoléon; il a brillé un instant comme violon solo à l'Académie royale de Musique, d'où il fut écarté par le vandalisme de 1830; nommé *chevalier de la Légion-d'Honneur,* il a fait un instant partie de la musique de Louis-Philippe. *Alexandre Boucher,* né à Paris au mois d'avril 1770, fit aussi partie de la musique de l'empereur Napoléon comme violoniste; ce talent remarquable occupa une place distinguée parmi les artistes célèbres qui ont illustré le dix-huitième siècle. Doué d'une imagination fougueuse et peu disciplinée, par conséquent d'une confiance, d'un aplomb que rien n'était capable d'intimider, son exécution surprenait par sa hardiesse et souvent par son étrangeté; mais il se livrait fréquemment à de certaines inspirations que le bon goût aurait difficilement approuvé. A. Boucher a été longtemps au service de Charles IV, roi d'Espagne; c'est un homme d'esprit, d'un esprit fort original, et qui ressemble à l'empereur Napoléon à ce point d'avoir plus d'une fois troublé la quiète sécurité de la *restauration.*

Il est plus que probable que la *viola, quinte, alto,* expulsée des orchestres, sous le nom de *viola da gamba,* par l'introduction de la basse dans les réunions musicales, y est rentrée sous l'un de ces trois noms de *alto, quinte,* ou *viola,* comme intermédiaire entre le second violon et le violoncelle: ce qui complète le quintetto d'instruments à cordes sur lequel désormais est fondé l'édifice musical, et dont la puissance domine et protége la partition de toute compotion à grand orchestre. La *viola da gamba,* vraisemblablement réduite peu à peu à des dimensions plus convenables, plus praticables, put alors se jouer comme le violon et se tenir sous le menton, au

lieu de se placer entre les jambes comme autrefois: ce sont du moins, à défaut de renseignements certains, les conjectures les plus vraisemblables que l'on puisse former. On affirme comme certain que c'est à *J. Paesiello,* né à Tarente dans le royaume de Naples, en 1741, que l'on doit l'introduction dans les orchestres de ce pays, et probablement aussi dans ceux du reste de l'Europe, de la *viole* (quinte ou alto), *des clarinettes et des bassons;* innovation d'une grande importance, en ce que, d'une part, la *viola* complète le quintetto d'instruments à cordes composé du premier violon, du second violon, de la *viole,* de la basse, ou violoncelle, et de la contrebasse, qui ont constitué définitivement les bases fondamentales de tous les orchestres complets et bien organisés, comme de toute bonne musique; de l'autre part, les clarinettes, les bassons, fournissant de nouvelles ressources instrumentales, augmentèrent la somme des effets résultants de leur combinaison avec les autres parties; jusqu'à ce que l'on m'ait donné des explications sérieuses et précises sur l'époque réelle, incontestable de l'introduction de la *viole,* ou *alto,* ou *quinte,* dans les orchestres d'Europe, et particulièrement dans ceux de Paris, en commençant par l'Académie royale de Musique, je me croirai le droit de m'en tenir aux indications que j'ai données ci-dessus.

On ignore, je l'ignore du moins, en quel temps ces clarinettes, ces bassons furent admis dans les orchestres de France; il est du moins hors de doute que jusqu'à Lulli, sous le patronage duquel s'introduisirent à l'Opéra français les timballes et le tambour, il n'est en aucune manière *question d'instruments à vent.* Ce qui tendrait à confirmer dans cette opinion, c'est que, comme je crois l'avoir déjà dit, c'est à Gluck que nous devons les *trombones,* instruments de cuivre à coulisse composés de deux pièces, s'ajustant l'une dans l'autre, pouvant s'allonger, se raccourcir à volonté. Cet instrument, qu'anciennement on nommait *saquebute,* et que les Allemands, les Italiens nomment comme nous *trombone,* cet instrument, dis-je, dont le son, très vigoureux, très sonore, peut articuler toutes les parties de basse, est d'un superbe effet à l'orchestre, surtout lorsqu'il est employé avec dicernement et discrétion. Ce ne fut qu'en

1765 que fut engagé à l'Académie royale de Musique *Jean Georges Sieber*, né en Franconie, en qualité de *premier cor*. Sieber fut le premier qui eut de la réputation sur cet instrument, dont le nom apparut pour la première fois avec lui : c'est également lui qui fit introduire la *harpe* à l'orchestre de l'Opéra. En 1770, le Concert Spirituel était dirigé par *Gossec*, *Gaviniès* et *Leduc* aîné ; le Concert des Amateurs fut fondé cette même année : c'est à ce dernier concert que Sieber fit exécuter *la première symphonie d'Haydn* que l'on ait entendue en France, et c'est par un polonais nommé *Fonteski*, musicien attaché à l'orchestre du théâtre Français, que pénétrèrent dans notre pays les œuvres d'Haydn, et ce fut Sieber, devenu marchand de musique, qui les fit graver et les publia, au fur et à mesure qu'elles étaient entendues au Concert des Amateurs ou au Concert Spirituel ; Sieber composa lui-même et fit aussi graver ses productions. Quoiqu'il en puisse être, et suivant toutes les apparences, l'Italie et l'Europe sont redevables à *Paesiello* de l'admission dans leurs orchestres de trois utiles instruments : la *viole*, la *clarinette*, le *basson*, que l'on n'y connaissait point avant lui, et qui rendent maintenant de si grands services. C'est aussi Paesiello qui obtint l'abolition de la défense d'applaudir dans les théâtres les chanteurs et les compositeurs, et ce fut à sa prière que le roi de Naples donna l'exemple en applaudissant le premier. Ceci me fait souvenir que le premier compositeur français qui eut l'honneur d'être demandé par le public après la représentation de son ouvrage, fut *Jean-Baptiste Lemoyne*, né le 3 avril 1751, dans le département de la Dordogne, mort à Paris au mois de décembre 1796. Après la première exécution de *Nephté*, dont Lemoyne avait composé la musique, le public l'appela à grands cris, et il fut obligé de paraître sur le théâtre pour recevoir les félicitations de l'auditoire qui venait d'applaudir son ouvrage. Quelle immense distance on peut calculer entre un succès si flatteur et les clameurs assourdissantes et salariées d'une espèce de *compagnie d'assurance* aux gages de toutes les ambitions, dont la *mission* est d'étourdir quotidiennement les paisibles amateurs de nos spectacles, au profit de toutes *les vanités*, plus ou moins *contribuantes* ; il n'est si mince sujet

qui ne se fasse maintenant *applaudir* dès qu'il paraît, *applaudir* sitôt qu'il ouvre la bouche ou remue une jambe, *applaudir s'il crie,* plus *applaudir* encore *s'il crie plus fort,* et de façon à faire saigner les oreilles tant soit peu délicates, et redemander pendant, ou après la représentation, s'il a d'assez forts appointements pour solder cette milice d'*enthousiastes à gages* dont le métier est de faire taire la raison, d'insulter au bon goût et d'imposer ses patrons à la multitude inattentive, irréfléchie et ignorante.

Cette *déplorable manie de crier* au lieu de chanter date de loin, et malheureusement toutes les exhortations, toutes les remontrances, toutes les satires même, sont demeurées jusqu'à ce jour sans résultat; il semble au contraire que le mauvais goût encourage à persévérer dans ce travers. Un fait curieux touchant cette compagnie d'assurance, qui a un chef salarié, s'est passé récemment. Ce chef venait à l'administration de l'un des premiers théâtres de Paris prendre le mot d'ordre pour la soirée du jour, ou du lendemain. Il fut vivement réprimandé pour avoir donné la veille des applaudissements à une débutante qui déplaisait souverainement à un personnage en haute faveur près de cette administration; « Comment! dit-il, *ce sont vos imbéciles de payants* qui ont applaudi, mais je vous jure que ce n'est pas nous. » Et voilà comme on traite le public et comme on fait des succès: c'est absolument comme s'il s'agissait d'élections; ce fait, attesté par des témoins occulaires, est caractéristique.

Un célèbre compositeur, né en Espagne, nommé *Terradellas*, élève du fameux Durante, assistait à Paris en 1746, à la représentation d'un de nos opéras sérieux. Entendant les applaudissements désordonnés dont on couvrait les cris des chanteurs de cette époque, il ne put s'empêcher de dire; *ma caspite! i Francesi dunque hanno l'orechie di corno?* mais que diable! les Français ont donc les oreilles de corne? Il reviendrait aujourd'hui, il redirait les mêmes paroles, tout amères qu'elles sont, que l'on crierait de même demain sans trêve ni merci. A force de vouloir *enrichir les partitions,* on les a tellement surchargées que les chanteurs ne peuvent plus se faire entendre sans crier; plus ils crient, plus on augmente le bruit d'or-

chestre, plus ce bruit augmente et plus il faut crier alors pour le dominer ; c'est un cercle vicieux duquel on ne songera à sortir que lorsque quelque malheureux acteur aura rendu sur le théâtre même son ame avec son dernier cri : il pourrrait bien arriver ce jour-là qu'il fut sifflé, ou qu'on lui cria *bis !* Mon opinion à cet égard est qu'un chanteur ou une chanteuse qui sait *se faire écouter se fait toujours suffisamment entendre ;* le volume de voix ne fait rien à l'affaire, ou n'est que très secondaire ; on ne chante pas sans voix, cela est évident ; mais on n'est pas plus chanteur parce que l'on a une voix, que l'on n'est violoniste habile parce que l'on possède un *stradivarius* de quatre mille francs ; le talent acquis fait la condition principale du mérite réel ; rarement les grosses voix sont les meilleures ; que de gens se croient chanteurs parce qu'ils ont une voix ! que de gens s'imaginent qu'ils entendent chanter parce qu'ils entendent crier bien fort !...

Revenons un peu à nos instruments ; leur origine n'est pas toujours très noble, très distinguée ; la lyre naquit d'une écaille de tortue, la flûte d'un roseau (quelques uns prétendent que ce fut d'un os de mouton). Voici venir maintenant le hautbois qui a été précédé, dans les orchestres d'Italie, par le cornet à bouquin ; c'était tout simplement une corne de bœuf, de vache ou de quelque autre animal, que l'on perçait par la pointe afin qu'elle fût creuse dans toute sa longueur, et dans laquelle on soufflait avec force ; on en tirait un son rauque, dur, faux, et bien plus propre à rassembler les chèvres qu'à flatter l'oreille des gens ; aussi ne sert-il qu'à réunir les troupeaux, ou à solenniser les joyeuses folies de ceux qui courent masqués dans les rues pendant le carnaval ; à cette époque, on en fabrique même en terre cuite ; dont la forme est à peu près celle d'un petit cornet courbe et dont le son est aussi peu agréable. En Italie on le nommait *cornettino ;* heureusement il a été remplacé par le hautbois. Telle a dû être au surplus à peu près la naissance de presque tous les instruments à vent, et *Pan* soufflant dans des roseaux, *Minerve* dans un os de mouton pour en faire une flûte, nous le prouvent suffisamment. Le temps, les recherches, le hasard, le travail, le goût les ont perfectionnés par degrés, comme tout ce

qui existe, et les ont amenés au point où nous les voyons maintenant. Tout ce que j'ai pu recueillir sur le hautbois, c'est que l'ancien instrument de ce nom s'appelait *haut-bois de Poitou*, n'avait que huit trous dont un ne se bouchait point, et était de deux pieds quatre pouces de longueur. Il existait aussi une *basse de haut-bois* dont la longueur était de cinq pieds, percée de onze trous. Cet instrument a été illustré par *Bezzozzi, Garnier, Michel, Sallentin, Vogt, Brod, Veroust,* né sur les frontières de la Belgique, actuellement premier haut-bois à l'orchestre de l'Académie royale de Musique, et quelques autres artistes également distingués. Le nouveau hautbois a deux clefs, se termine par un petit pavillon évasé par le bas comme celui de la trompette, se démonte en trois pièces, non compris l'anche, et a vingt-un pouces huit lignes de longueur. Sa qualité de son tient de celle de la musette à laquelle elle est infiniment supérieure; l'habileté incontestable des hommes que j'ai cités plus haut l'a rendu l'ornement des concerts, le charme des salons, et une nécessité absolue dans tous les orchestres, où il ne figure, selon toute apparence, que depuis le dix-septième siècle. Il est vraiment extraordinaire que cet instrument, sur lequel les bons exécutants deviennent fort rares, ne soit pas cultivé avec plus de zèle et de persévérance: la France finira par en manquer. On se sert, ou on se servait en Angleterre, d'un instrument à vent percé de dix trous, de la forme d'une crosse, et qui s'embouchait comme le haut-bois, au moyen d'une anche formée de même de deux petites pièces de roseau apliquées l'une sur l'autre, fortement liées ensemble par le bas, applaties et amincies en dehors dessus et dessous par le haut, afin de pouvoir être facilement pincées par les lèvres, et laissant néanmoins un vide dans l'intérieur pour que l'air poussé par les poumons, au moyen de l'acte de l'expiration, pénètre dans le corps de l'instrument et lui fasse rendre les sons qui constituent sa nature, et que les doigts modifient du grave à l'aigu, de l'aigu au grave, en bouchant ou en débouchant les trous. Cet instrument se nommait *torneboutte*, et me semble ressembler beaucoup à celui que nous appelons *cor anglais*, dont on attribue, non pas l'invention, mais au moins la résurrection à *Joseph Fer-*

lendis, de Bergame, né en 1755; il était à vingt ans premier haut-bois à la cour de Saltzbourg; le prince régnant de ce pays lui fit voir un cabinet précieux qu'il possédait, dans lequel se trouvaient divers instruments anciens, parmi lesquels Ferlendis en remarqua un en buis, d'une assez grande dimension, dont les sons imitaient assez exactement la voix humaine; cet instrument se composait de plusieurs pièces emboîtées l'une dans l'autre; Ferlendis pria le prince de lui confier cette antiquité; cette demande lui fut concédée. Il travailla cet instrument, le perfectionna, le rendit facile à jouer et d'une qualité de son plus agréable à l'oreille. Le nom de *cor anglais* lui est resté, probablement à cause de celui de l'instrument qui en fut le premier modèle, et qui était sans doute d'origine irlandaise, ou écossaise, oublié depuis des siècles, recueilli comme une antique curiosité, portant dans des temps antérieurs le nom de *torneboutte:* ce sont du moins les conjectures les plus vraisemblables que l'on puisse former. Cet instrument, au surplus, a un son de la nature, à peu près, de celui du haut-bois, dont il est, en quelque sorte, la basse; son accent est mélancolique et accompagne la voix d'une manière très satisfaisante dans les morceaux lents et de peu d'étendue; mais il est rarement juste à l'aigu, et d'une qualité de son peu agréable dans le grave: il est d'une faible ressource à l'orchestre, où il ne saurait être employé que comme solo, et encore avec une grande économie. Il me reste à parler d'un dernier instrument à cordes qui ne doit point être passé sous silence, et c'est de la *viole,* ou *alto,* ou *quinte,* qui n'est réellement que le diminutif de l'ancienne *viola da gamba,* de laquelle j'ai assez longuement discouru, et dont je vais m'occuper. On paraît ignorer l'origine de cet instrument, et je crois l'avoir indiquée positivement. La *viole* actuelle est montée, comme la basse, de quatre cordes à intervalle de quinte, donnant à vide, du grave à l'aigu, *ut, sol, ré, la;* la troisième et la quatrième corde sont filées en laiton comme celles de la basse. Le violon raisonne à vide par ses quatre cordes, du grave à l'aigu, *sol, ré, la, mi;* ainsi, la *quinte,* que j'appellerai désormais de cette manière, parce que c'est son véritable nom français, a donc une quinte de moins à l'aigu que le

violon, et une quinte de plus au grave: l'appellation de ses quatre cordes est la même que celle des quatre cordes de la basse. La quinte est un peu plus grande que le violon et un peu plus petite que la *viola da gamba*, dont elle est, comme je le crois, le diminutif. Sa qualité de son est plus forte, plus ronde, plus nourrie que celle du violon; sa voix est belle quand on la fait chanter; mais les difficultés ne lui conviennent point; dans le quatuor, elle occupe la partie intermédiaire entre le second violon et la basse, et leur sert de liaison. Sa position, son doigté sont les mêmes que ceux des premier et second violon: la clef seule diffère: la partie de quinte s'écrit avec *la clef d'*UT *sur la troisième ligne*. Les premières *violes* sur lesquelles on ait des notions étaient encore montées de cordes accordées *de quarte en quarte:* c'est encore de cette manière que s'accordent *les contrebasses en Italie:* elle n'ont, comme les nôtres, que trois cordes (1). A une certaine époque on ajouta à la *viole* une sixième corde, puis une septième, et l'accord changea en raison de ces additions. Par les raisons que je viens d'exposer, cet instrument a eu plusieurs noms; la *viole d'amour* avait six cordes de boyau montées en quartes et en tierces; il y avait en outre un pareil nombre de cordes de métal, comme celles du piano, très fines, et passant à travers le chevalet sous la touche, ce qui donnait à cet instrument un son quelque peu métallique assez agréable: entièrement abandonné depuis un très grand nombre d'années, il a été remis en usage à Paris par M. *Huran*, artiste d'un mérite profond et varié, excellent musicien, habile violoniste, compositeur distingué, accompagnateur sur le piano, sur la basse, et jouant très bien de la *viole d'amour* et de la *quinte*. L'*alto viola* des Italiens est la même chose que notre quinte. La *basse de viole*, ou *viola da gamba*, à sept cordes, se nommait ainsi parce que, pour en jouer, on la tenait entre les jambes comme la basse. J'ai oui parler d'une *viola di bordone* qui avait, dit-on, quarante cordes, mais je n'ai rien pu savoir de plus sur ce gigantesque instrument. Au surplus, la *basse de viola*,

(1). Quelques artistes cependant, tels que Messieurs Gouffé, Perot, etc., de l'Académie royale de Musique, jouent d'une manière fort distinguée de la contrebasse à quatre cordes, montée alors comme le violoncelle.

la *viola da gamba*, le *dessus*, le *pardessus de viola*, etc., tout cela est parfaitement oublié, et victorieusement remplacé. Un bon quatuor d'instruments à cordes, composé de premier et second violon, quinte et basse, est propre à tout, qu'il soit isolé, ou réuni à tous les instruments à vent. Il y avait, au temps de *Palestrina*, des parties de *viole*, on le suppose du moins, qui s'écrivaient sur les quatre clefs d'*ut;* mais on a sagement fait, je crois, de ne conserver pour cet instrument que la seule clef d'*ut* sur la troisième ligne. On croit que l'invention des cordes filées en laiton, est due à un certain *Harmann*, maître de Sainte-Colombe, sur lequel je n'ai rien pu savoir et que je ne mentionne ici que pour mon acquit de conscience.

Il y a eu, comme je l'ai dit déjà, deux écoles anciennes de lutherie: celle *de Crémone* (précédé du luthier tyrolien *Duiffoprucgar*, le plus ancien que l'on connaisse), qui a produit les *Maggini, Amati, Stradivarius, Guarnerius, Guadagnini*, etc.; l'école allemande nous offre les noms de *Steiner*, mort fort jeune et qui ne fit, assure-t-on, que douze violons, les seuls que l'on puisse regarder comme authentiques; ensuite, *Clotz* père et fils, etc. Des mains de ces habiles facteurs des deux pays sont sortis des violons, des quintes à quatre cordes, mais en petit nombre, des basses et quelques contrebasses. L'école de lutherie française est toute moderne, et avant *Pic, Lupot, Koliker, Thibout, Gand, Feinte, Villaume, Chanot, Boquet, Bassot*, et quelques autres, appartenant tous au dix-huitième siècle, on ne connaît aucun autre luthier de quelque renom dont les instruments aient de la réputation. Quant à ceux de nos luthiers que je viens de mentionner, le temps décidera du degré de perfection où ils seront parvenus à porter ceux qui sont en usage aujourd'hui. On s'est peu occupé *du tirage des quatre cordes* du violon et de sa portée: cet objet n'est cependant pas absolument sans intérêt. J'ai fait quelques recherches à ce sujet, et j'ai découvert qu'anciennement ce tirage était évalué à *quarante sept livres de poids;* le ton ayant beaucoup haussé depuis, ce poids a dû augmenter en proportion, et il a été reconnu, en 1806, qu'il arrivait au chiffre de *soixante quatre livres*, savoir: 19 livres pour la chanterelle, 17 livres pour la seconde,

15 livres pour la troisième, et 13 livres pour la quatrième corde. Le ton ayant démesurément haussé encore depuis cette époque, le poids nécessaire pour faire arriver les quatre cordes à la résonnance du son qu'on leur demande, est évalué *aujourd'hui à quatre-vingt livres environ.*

Un luthier français nommé *Michelot* inventa, vers la fin de ce siècle, une lyre à peu près semblable à celle des anciens, au moins pour la forme extérieure; mais cet instrument, dont les ressources nous sont inconnues, a disparu depuis longtemps, ainsi que *les violons en écaille, en cuivre, la harpe à trois rangs de cordes,* inventée sous le pontificat de *Paul V* par *Luc Antoine Eustache,* gentilhomme napolitain, camérier du pape; *le clavecin à trois claviers* de *Milchmeyer,* professeur de cet instrument et de harpe à Paris, en 1780, etc., etc. Mais un fait important, capital, dans l'histoire de la musique moderne, et dont le paragraphe précédent m'invite à parler en ce moment, est celui de l'invention du *piano,* cet instrument des musiciens, dont l'universalité atteste les qualités et les immenses ressources; cet instrument est non seulement utile aux compositeurs, mais il est fort recherché dans le monde, favorable au développement du talent d'exécutant, et propre à tout accompagner: il a été porté à un point de perfection tel que l'auteur lui-même était à coup sûr bien loin de prévoir. Cet inventeur se nomme *Christophe Gottlieb Schrœter;* il naquit à Hohenstein, sur les frontières de la Bohême, le 10 août 1699. Il était organiste, homme de savoir, d'observation et d'invention. L'accord et les réparations des clavecins dont il s'occupait sans cesse finirent par provoquer ses recherches, ses essais, et furent les causes premières de sa découverte du *forte-piano. Schrœter* construisit son premier modèle double en 1727, et le fit voir à la cour de Dresde, où il reçut du roi les témoignages de satisfaction les plus honorables; mais ces témoignages ne furent pour lui d'aucun avantage, et à peine s'il eut l'honneur d'être authentiquement reconnu pour le premier créateur de cet instrument, comme il l'était en effet. En 1763, il publia un mémoire descriptif et détaillé sur cette création toute nouvelle, dont il était bien certainement l'auteur. Le comte de *Bruhl,* fort habile sur plusieurs

instruments, avait su apprécier le mérite de celui-ci; il s'occupa à Vienne, qu'il habitait en 1772, d'une amélioration importante; le premier, dit-on, il monta le piano avec des *cordes d'acier*, dont l'essai fut renouvellé à Londres en 1778. Je soumettrai ici quelques observations touchant ce dernier point. Le *clavecin*, l'*épinette* furent inventés par *Guido d'Arezzo*, comme on l'a vu au chapitre du onzième siècle, mais on n'indique nulle part, ni en aucune manière, de quelle matière étaient les cordes dont il dut indispensablement se servir pour confectionner ces deux instruments: ce ne pouvait être un appareil complet en cordes de boyaux; et lors même que l'art de travailler les métaux eut été assez avancé au onzième siècle pour que l'on sût tirer à la filière *un fil de cuivre* assez délié, assez *tenu* pour servir de cordes sonores à ces deux instruments, je doute (et je dis que je doute parce que j'ignore) que le fil de laiton, ou de cuivre, soit susceptible de supporter, sans se casser, le degré de tension nécessaire pour arriver aux sons les plus aigus, dont la portée, au surplus, nous est inconnue, car on ignore de combien de cordes étaient d'abord montés ces instruments, quel était leur ton de départ et le degré de leur élévation. Dans le cas de l'affirmative, à l'acuité présumée possible du fil de laiton, il n'existe plus d'embarras sur la nature des cordes du clavecin, de l'épinette de *Gui d'Arezzo*, du piano de *Schrœter*, et l'invention du comte de *Bruhl* subsiste; mais dans le cas de la négative, en l'absence des cordes de boyau, dans l'impossibilité de se servir des cordes de cuivre, il n'y a, je crois, que l'acier que l'on ait pu y appliquer, et je suppose que l'on savait suffisamment le travailler au temps de *Guido* et de *Schrœter;* alors la prétendue invention du comte de Bruhl ne serait plus qu'une fable, ou ne serait au plus qu'un perfectionnement: à moins que l'on n'ait employé, antérieurement, quelque substance qui nous est demeurée inconnue. Ceci serait, je pense, le motif de quelques recherches utiles à la solution de la question que je viens de poser et qui n'est peut-être pas sans quelque intérêt. L'un des facteurs allemands qui apportèrent dans la suite les plus notables améliorations au piano, fut *Godfroi Silbermann,* constructeur d'orgue du roi de Pologne, né à Frauenstein,

en Misnie, mort vers 1756. Il travailla beaucoup sur la construction des pianos, d'après les conseils de *Sébastien Bach. Silbermann* fut l'inventeur d'un instrument qu'il nomma *clavecin d'amour;* le clavier et la forme extérieure étaient semblables aux anciens, mais les cordes étaient beaucoup plus longues, et le mécanisme intérieur était disposé de manière à ce que ces cordes fussent frappées par le milieu, ce qui rendait la vibration obtenue des deux côtés plus forte et plus soutenue que celle des précédents.

Ce ne fut qu'en 1783 que s'établit à Paris le premier fabricant de pianos. Cet habile facteur fut *Erard (Sébastien),* né à Strasbourg le 5 avril 1752, mort à 79 ans au château de la Muette, à Passy, près Paris, le 5 août 1831. Son biographe dit qu'il vint à Paris en 1768. Erard développa et perfectionna le piano par ses recherches, son génie et un travail assidu de plus de quarante années. Madame la duchesse de *Villeroi* fut sa protectrice, et ne borna point son appui à de fades et stériles compliments; elle lui donna un emplacement dans les bâtiments de son hôtel pour en faire son atelier, et lui avança les fonds nécessaires pour subvenir aux premiers frais de son établissement, qui devint l'un des plus prospères et des premiers de l'Europe. Un nommé *Schmidt* s'établit ensuite à Paris facteur de pianos, concuremment avec Erard; d'autres vinrent ensuite à diverses époques; mais peu d'entre eux égalèrent Erard et aucun ne le surpassa. Ce qu'il importait de savoir positivement, c'était l'époque, le lieu et le nom de l'inventeur du piano; avant Erard, cet instrument était inconnu en France, et il est facile de calculer le succès qu'il a obtenu dans ce pays et la rapidité des progrès à l'aide desquels il est arrivé au point de perfection où nous le voyons aujourd'hui, ainsi que l'étonnant développement du talent d'exécution: il est évident que l'on joue du piano en France, à cette heure, aussi parfaitement qu'en aucun autre lieu de l'Europe. L'invention du *piano vertical* est due à un autrichien nommé *Augustin Pfleger,* sur lequel on n'a aucun autre renseignement, sinon qu'il construisit à Paris le premier de ces instruments que l'on y ait vu, et que l'on croit être le même qui figura à l'exposition des produits de l'industrie française en 1806: ce qui ne put être que par l'effet d'une

faveur toute spéciale. La dimension, le volume de ces instruments infiniment moindre que les autres, leur fait trouver facilement place et partout: c'est un avantage sans doute; mais la qualité du son n'approche pas de celle des pianos carrés, ou à queue, même chez Erard qui en a aussi fabriqué de semblables.

On vient de voir la date précise de la création du *piano,* dont la forme, suivant toute apparence, était carrée, comme celle de tous les pianos actuels; quelque extension qu'ils aient acquise jusqu'à ce jour, l'une des plus importantes améliorations est due à *Pascal Tasquin,* de Liége, très habile facteur, qui eut l'heureuse idée d'appliquer au clavecin le mécanisme et l'appareil du jeu de bufle du piano : cet essai date de 1768, et c'est en 1776 seulement qu'il mit la dernière main à cette belle découverte que l'Académie s'empressa d'approuver aussitôt qu'elle fut connue. Ce sont ces instruments, dont la sonorité est incontestablement plus forte, plus belle que celle des pianos carrés, que l'on appelle maintenant *pianos à queue.* J'ignore l'époque précise de leur entrée en France et si c'est également Erard qui eut l'honneur d'en être l'introducteur.

Les premiers pianos dont nous lui fûmes redevables n'avaient que cinq octaves, formant soixante-et-un sons, du *fa* grave, quatre degrés au-dessous de l'*ut* grave à vide de la basse, jusques et y compris le *fa* aigu de la cinquième octave. Ces soixante-et-un sons étaient produits par trente-six touches blanches en ivoire frappant les sons naturels, et vingt-cinq touches noires en ébène, frappant les demi-tons dièses ou bémols, synonymes parfaits sur cet instrument où la même touche noire produit *ut* dièse ou *ré* bémol, selon le besoin, etc. Chaque marteau garni de bufle, que faisait mouvoir chaque touche, frappait sur deux cordes pour chaque son; les 61 sons étaient donc produits par 122 cordes, dont 46 en laiton de cuivre, du *fa* extrême grave au second *mi* bémol, en montant, et 76 en acier, depuis le *mi* naturel suivant immédiatement le *mi* bémol, où finissent les cordes de cuivre, jusques et inclusivement au dernier *fa* aigu. On a ajouté depuis une troisième corde à chaque degré, ce qui a augmenté de beaucoup la sonorité de l'instrument; de plus, quelques unes des dernières cordes graves en cuivre furent

filées d'un second fil de laiton extrêmement fin et moins serré que celui dont on recouvre les cordes de boyau, ce qui ajouta de la rondeur et de la force à ces dernières cordes: ces cordes filées étaient au nombre de trente. *Le clavier* est la réunion de toutes les touches blanches et noires, et ce mot est en même temps son nom. Il se partage en deux portions égales, dont l'une est le domaine exclusif de la main gauche, l'autre celui de la main droite. *Deux pédales,* d'abord, furent adaptées sous cet intrument, et les pieds seuls les faisaient mouvoir. L'office de l'une était d'appuyer les étouffoirs sur les cordes de manière à rendre les sons secs et mats; la fonction de la seconde consistait à lever tout à fait les étouffoirs et à rendre ainsi les sons à leur vibration naturelle et prolongée: inconvénient qui amènerait une fâcheuse confusion, si on n'y avait apporté un remède efficace par l'ingénieux appareil des étouffoirs. Depuis, le mécanisme du piano, dont je ne donne qu'un aperçu très abrégé, s'est perfectionné, étendu, renforcé; le nombre des sons s'est accru au grave et surtout à l'aigu, de cinq octaves à cinq octaves et demie, à six, à six et demie, et même, dit-on, à sept octaves. *La fabrication des cordes d'acier,* qu'il ne faut pas oublier, a fait aussi de remarquables progrès en France, en Allemagne et en Angleterre. Maintenant les pianos carrés, ou à queue, se montent de trois cordes pour chaque note, comme je l'ai déjà dit, ce qui augmente sensiblement le volume du son; et on y applique souvent *quatre pédales* au lieu de deux.

La pensée est venue ensuite de confectionner un instrument capable de réunir en lui seul, sous les doigts de l'exécutant, une imitation plus ou moins exacte de tous, ou d'une partie du moins, des instruments qui composent nos orchestres. Vers la fin du dix-huitième siècle, M. de *Saint-Pern* construisit un piano de ce genre qui faisait distinctement entendre la flûte, le fifre, le haut-bois, le basson, les cors, la trompette et la contrebasse. Cet instrument, que l'auteur nommait *organo lyricon,* a été l'objet d'un rapport honorable fait à l'Institut par M. Charles, le physicien.

Le célèbre *Franklin* inventa, en 1764, son fameux *piano-harmonica,* composé de verres en forme demi-globe, accordés, ajustés l'un dans

l'autre, sans se toucher, et fixés sur une espèce de tringle de fer posée par les deux bouts sur une caisse de bois remplie d'eau dans laquelle les verres trempaient d'un tiers de leurs dimension environ. Un mécanisme semblable à celui d'un rouet à filer, que le pied faisait mouvoir, imprimait à la barre sur laquelle étaient fixés les verres un mouvement continu de rotation au moyen duquel ils étaient constamment humectés; alors on posait légèrement les doigts sur le bord de ces verres, comme on le ferait sur le clavier d'un orgue, et l'on en tirait des sons, même des accords, dont la suavité, l'acuité pénétrante étaient difficiles à supporter longtemps par les personnes nerveuses et facilement irritables. *Miss Davis*, parente de Franklin, très forte sur le clavecin, habile chanteuse et jouant à merveille de l'*harmonica*, fut la première qui, en 1785, fit connaître en public ce singulier instrument, dont *Ferdinand Gasse*, que j'ai déjà mentionné ailleurs, jouait aussi fort bien. Un mécanicien russe nommé *Hessel* réussit en 1785 à adapter un clavier à touches à l'*harmonica;* ce résultat, inutilement cherché jusque-là, constitua définitivement un nouvel instrument dans le domaine musical. Il existe quelque part six sonates gravées, les seules qui aient paru, les seules même qui aient été faites pour cet instrument: c'est du moins ce que l'on croit. Elles furent composées par un musicien nommé *Jean Amédée Nauman*, né en 1745 près de Dresde, et qui mourut en 1801 : il était maître de chapelle du roi de Saxe. *Don Francesco Pica*, prêtre napolitain, inventa, au commencement de ce siècle, un instrument auquel il donna aussi ce nom d'*harmonica;* cet instrument jouait seul un menuet, lorsqu'on l'ouvrait, et en faisait entendre un second lorsqu'on le refermait.

Le *clavicorde*, dont le véritable inventeur m'est inconnu, se joue comme le piano, dont il a la forme, quoique beaucoup plus petit; il y a cette différence que les marteaux, mis en mouvement par les touches sur lesquelles posent les doigts, au lieu d'être dirigés sur des cordes, frappent sur des lames d'acier ajustées, lesquelles rendent un son argentin extrêmement aigu, mais un peu métallique et de peu d'étendue. On entendit cet instrument pour la première fois à Paris, lors de la mise en scène des *Mystères d'Isis* de *Mozart*,

que MM. *Lachnith* et *Kalkbrenner* essayèrent d'arranger pour le grand Opéra français. On prétend que le chant de Bocchoris, au second acte, auquel le *clavicorde* sert d'accompagnement, est de M. *Lachnith*, et que Mozart n'avait fait de ce joli morceau d'orchestre qu'un air de danse pour les nègres, tombant aux pieds de Bocchoris lorsqu'il joue, non pas de la flûte, mais *du psaltérion* enchanté. Je ne sais jusqu'à quel point cette assertion est fondée.

Le *panharmonicon* de *Maëlzel,* instrument imitant un orchestre à peu près complet, fut devancé par l'invention d'un piano sur lequel se fit entendre, à Londres en 1724, un anglais nommé *Piechbek,* auteur de l'instrument qu'il livrait lui-même à l'appréciation du public de son pays. Cet instrument imitait parfaitement la flûte, la trompette et les timballes. Ce genre d'invention fit une grande fortune pendant un temps, et je puis encore mettre en parallèle du panharmonicon, dont je parlais tont à l'heure, l'*orchestrion* de M. *Poulleau;* instrument à clavier, à touches, imitant, dit-on, à s'y méprendre le violon, la quinte, la basse, à ce point que l'on aurait cru entendre un bon quatuor exécuté par quatre instruments à cordes. Cet instrument, nommé aussi par l'auteur *orchestrino,* fut fabriqué à Moscou, et imitait de plus la viole d'amour; on ajoute que l'effet qu'il produisait était fort agréable. Le prodigieux dix-huitième siècle, si fécond en inventions utiles, ou curieuses, a vu paraître en 1771 et en 1777 le *clavecin acoustique,* dont la qualification (d'*acoustique*) est due à M. *Joseph Sauveur,* célèbre géomètre de l'Académie des Sciences, né à La Flèche en 1654; ce savant a essentiellement contribué aux progrès de la science musicale en fondant la théorie de la propriété des sons, qu'il désigna par un mot pris du grec, qui veut dire: *j'entends.* Le *clavecin harmonieux* de M. *Virbès,* maître de musique et de clavecin à Paris, est de l'année 1777. L'Angleterre est redevable à l'abbé *Georges Joseph Vogler*, chapelain de la cour de Bavière, chevalier de l'Eperon-d'Or, de l'adjonction, au clavicorde, du *crescendo,* du *diminuendo*, et des *ondulations*, ainsi que de l'addition des pédales aux orgues de beaucoup d'églises de ce pays qui n'en avaient point. Il a de plus inventé un mécanisme d'orgue, imitant à peu près un orchestre complet,

auquel il a aussi donné le nom d'*orchestrion. Charles Louis Weisselofk,* né à Francfort-sur-le-Mein, inventa en 1731 une *espèce de clavecin composé de verres* choisis de trois octaves d'étendue, sur lequel il obtenait à sa volonté les *forte* et les *piano. La fièvre d'invention* travailla les esprits en tous sens pendant le dix-huitième siècle, et l'année 1770, entre autres, a été la plus remarquable, la plus féconde en personnes des deux sexes qui, sous les divers rapports du génie, du talent, de la composition, de l'exécution, de l'invention, ont illustré l'art musical, et l'ont amené dans toutes ses parties à ce haut point de développement, de perfection, de puissance, dont tous les peuples de la terre doivent nous envier secrètement les immenses avantages et la gloire, que nous ne comprenons pas bien distinctement nous-mêmes, et que l'on n'apprécie chez nous qu'à proportion que l'on aime la musique et que l'on s'y connaît, c'est-à-dire fort médiocrement. Ceci me fait souvenir que *Sébastien Bach* disait aux officiers de Frédéric II, roi de Prusse, grand amateur de flûte, d'une certaine habileté sur cet instrument, et qui menait ses musiciens comme ses troupes de ligne, assez brutalement: «vous croyez «que le roi aime la musique, eh bien! non, il n'aime que la flûte; «et encore si vous croyez qu'il aime la flûte, vous vous trompez, «car il n'aime que sa flûte.» On pourrait aisément retourner contre nous le propos satirique de Bach et dire: «vous croyez «que les Français aiment la musique, eh bien! non, ils n'aiment «que le chant; et encore si vous croyez qu'ils aiment le chant «vous vous trompez, car ils n'aiment que la voix.» A la musique, il ne comprennent pour ainsi dire rien; pourvu que l'on fasse du bruit, que l'on crie à se faire rompre les jugulaires, à tort ou à raison, ils sont enchantés, applaudissent comme des forcenés, redemandent à outrance ceux qui crient le plus fort, qu'ils chantent ou qu'ils parlent, et s'en vont ensuite, enchantés d'avoir hautement approuvé l'absurde, et encouragé le mauvais goût, par cette ridicule manie empruntée aux Italiens de redemander, comme cela se voit si fréquemment et à tout propos, les acteurs, chan-

teurs, chanteuses, danseuses, quand ils ne se font pas redemander eux-mêmes, ce qui se voit aussi quelquefois. Ces braves gens appellent *savant* tout ce qu'ils ne comprennent pas, et *savant*, pour eux, est le synonyme d'*ennuyeux*, de *mauvais*. Hors le *quadrille*, le *nocturne*, l'*album*, et autres *chefs-d'œuvres* de même force, il n'est plus de salut en France pour l'art musical et l'examen attentif, sérieux, de ce que l'on appelle la haute société, en offre chaque jour la déplorable preuve. On y nomme *contrepoint* ce qui n'est tout simplement que du *contretemps*, sans se douter le moins du monde que l'on commet un énorme *contresens*; ceci me rappele le père d'un jeune homme qui était en loge pour le *concours* au grand prix de composition musicale de l'Institut, et auquel on demandait ce que son fils faisait aux quatre nations pendant ces quinze jours de réclusion : « ah! dit-il, mon fils travaille de tout cœur; il fait du « contrepoint et du *double point à la douzaine* toute la journée. » Cet excellent homme avait entendu parler de *contrepoint double à la douzième*, et comme il confondait dans sa tête tous ces mots, pour lui sans idées, et auxquels, comme tant d'autres, il ne comprenait rien du tout, il les avait brouillés dans sa mémoire et en avait fait, le plus innocemment du monde, un véritable coq-à-l'âne.

Néanmoins, *le monde* est comme l'Opéra, il va parce qu'il va; le mauvais goût général n'empêche pas heureusement les grands artistes de se former, les bonnes doctrines de se conserver, les méthodes utiles et savantes de s'établir, les bons élèves de se multiplier, de conserver les bonnes et nobles traditions, et de remplacer leurs maîtres, après les avoir longtemps secondés dans la propagation des principes élevés et logiques. Je dirai un dernier mot sur le piano, dont le respectable *Louis Adam*, né en 1760, fut nommé professeur au Conservatoire de Musique: la nouvelle méthode relative à cet instrument, adopté par cet établissement, fut rédigée par ses soins, et adoptée par l'unanimité de son conseil; c'est à cette excellente méthode que nous devons la majeure partie des bons pianistes que nous possédons. Parmi les professeurs, il est juste de citer MM. *Boïeldieu*, *Jadin*, *Mauzin*, *Pradher*, *Hertz*, *Zimmermann*,

le meilleur élève de Boïeldieu, habile et savant théoricien, et compositeur distingué; M. Adam, est encore le doyen de tous ces hommes d'un mérite solide et incontesté.

Les étonnants et rapides progrès obtenus sur cet instrument, firent bientôt naître un nouveau genre de talent, celui de l'*improvisation*. Ce genre est une disposition singulière et remarquable de l'esprit qui produit instantanément, par le seul stimulant d'une effervescence de quelques moments, les combinaisons les plus géniales, les plus merveilleuses, tandis que, de sens rassis, la plume à la main, les hommes doués de la faculté de l'improvisation sont assez ordinairement froids, inféconds, stériles en un mot. Tel homme est admirable au barreau, à la tribune, en chaire, à l'orgue, ou au piano, lorsqu'il improvise, et devient insignifiant, pauvre, nul, lorsqu'il s'applique à produire une œuvre réfléchie. Le célèbre avocat *Gerbier* méditait sur ses causes, prenait des notes, mais n'écrivait jamais rien de ses plaidoyers; et cependant, lorsqu'il embrassait la défense d'un opprimé, sa parole puissante et vengeresse, qu'animait une ame profondément sensible et une conscience d'honnête homme, portait l'attendrissement et la conviction dans tous les cœurs: son éloquence alors était vivement inspirée: elle était toute de feu, de certitude et d'abondance; s'il eût dû écrire ce qu'il avait à dire, il serait probablement resté au-dessous de lui-même: il avait besoin de cette excitation productrice à laquelle il fut redevable de tant de beaux mouvements oratoires, de tant d'heureux résultats, par lesquels il mérita une si juste et si haute réputation. *J.-J. Rousseau* et *J. Lafontaine,* au contraire, ont illustré leur siècle et la France par leurs immortels écrits; eh bien, ces deux auteurs parlaient peu, assure-t-on, et de la manière la plus ordinaire, la plus prosaïque. On doit se rappeler sans doute ce pianiste allemand nommé *Wœlff,* ou *Wolff,* qui parut si extraordinaire, à Paris, sur l'orgue de l'église de Saint-Sulpice, comme improvisateur, et qui ravissait tout ce que les salons renfermaient d'artistes, d'amateurs éclairés, par sa prodigieuse fécondité sur le piano, où il improvisait des heures entières, sur le premier sujet présenté, sans se répéter, et sans remplissages oiseux. Cet improvisateur, si

étonnant lorsque les ressorts de son imagination étaient tendus de cette manière, n'était plus qu'un musicien presque vulgaire dans ses compositions écrites, telles que quelques morceaux pour le piano qu'il a fait graver, et deux opéras comiques représentés à Paris avec un fort médiocre succès, bien qu'il fut étranger ! et après lesquels il quitta la capitale de la France pour n'y plus revenir. Une preuve nouvelle de cette bizarrerie de l'esprit est ce que l'on raconte de *Jean Joseph Cassanca de Mondonville,* né à Narbonne en 1715. C'était un compositeur d'un grand mérite, mais d'une paresse inouie. Un de ses amis lui avait confié, pour en faire la musique, un poème reçu avec acclamation à l'Académie royale; chaque fois qu'on le rencontrait, on lui demandait des nouvelles de son ouvrage, et chaque fois Mondonville répondait: «j'y travaille, il avance.» Enfin au bout de deux ans de remises et d'attente vaine, le poète alla le trouver et voulut absolument qu'il lui fit voir ce qu'il avait fait. Mondonville, piqué de se voir serré de si près, un peu embarrassé d'abord de sa contenance, ne perdit cependant pas la tête, et lui dit: «j'ai fini, et voici le poème dont je puis maintenant me «passer.» Il feignit quelques instants de chercher sa partition et ne la trouvant pas: «n'importe, continua-t-il, je la sais par cœur, «pourvu que je voie les paroles, je puis vous la faire entendre.» Il se mit alors au clavecin et improvisa l'ouvrage d'un bout à l'autre sans omettre un seul vers. L'auteur, enthousiasmé, courut porter cette heureuse nouvelle à l'Opéra; on s'en réjouit et l'on pressa de nouveau Mondonville, obligé cette fois de s'y mettre tout de bon et d'écrire; mais il ne retrouva plus ce feu du dépit qui l'avait si bien servi le jour de l'improvisation: on prétend même que ce fut son plus faible ouvrage.

Il eut été difficile de se livrer au talent de l'improvisation sur le piano inventé par *Germain Gœrmans,* habile facteur qui construisit en 1781 un instrument contenant vingt-et-une touches par octave: sept pour les sons naturels, sept pour les dièses, et sept pour les bémols. Cette complication, très savantes sans doute comme mécanique, devait avoir plusieurs graves inconvénients: la confusion dans les sons, la difficulté excessive du doigté, et surtout celle de

l'accord, car il devait nécessairement y avoir une différence dans l'intonation entre l'*ut* dièse et le *ré* bémol, par exemple, et par rapport à l'*ut* naturel ; mais alors on devait inévitablement traiter la succession du *ré* bémol à l'*ut* dièse par quart de ton, et cet intervalle, soit en mélodie, soit en harmonie, n'est point admis dans la musique moderne ; et de plus, c'est que, dans la pratique, l'*ut* dièse est plus haut que le *ré* bémol : j'en ai expliqué ailleurs les raisons. Ces questions, si difficiles à résoudre, sont probablement les causes de l'abandon, de l'oubli où est tombé cet instrument qui pouvait être fort remarquable sous divers rapports.

Le commencement du dix-neuvième siècle s'est enrichi de l'invention d'un *piano-harmonica* par *Tobias Schmidt*, de Nasseau Ussingen. L'auteur sut lui donner la faculté d'imiter le violon, la quinte, la basse, la contrebasse et l'orgue: Ces imitations étaient adaptées à un piano ordinaire, et mises en mouvement par un mécanisme très ingénieux, très simple, au moyen d'un clavier semblable à ceux de tous les pianos que l'on connaît. Un allemand nommé *Beyer*, inventa, vers 1780, un piano à *cordes de verres ;* on a cru un instant qne cet instrument, auquel son excessive fragilité a dû faire promptement renoncer, avait servi à accompagner le morceau de Bocchoris dans les Mystères d'Isis, mais c'est une erreur ; c'était bien plutôt le clavicorde dont j'ai déjà parlé ailleurs.

L'improvisation ne s'arrêta pas au piano et fut bientôt transportée sur l'orgue, où elle réussit à proportion du soin que mirent les improvisateurs en renom à se renfermer dans les conditions de convenance dont j'ai tracé dans cet ouvrage un aperçu. L'orgue a joué un rôle si important dans la musique moderne, depuis Pépin-le-Bref, possesseur du premier qui ait été connue en Europe jusqu'à nos jours, où il ne paraît pas que l'on ait l'intention de le remettre en honneur, attendu l'impossibilité de le plier au *nocturne* et au *quadrille*, l'immense intérêt qui se rattache à l'accroissement, au perfectionnement de cet instrument, dont j'ai déjà beaucoup parlé, doit fixer l'attention des véritables amis de l'art musical. Cette pensée m'a engagé à suivre ses développements, à citer les noms de ceux qui se sont acquis une juste célébrité comme fac-

teurs, ou comme exécutants; cette même pensée me porte à donner ici une place à *Georges Louis Kræmer*, fixé à Bamberg en 1783, lequel inventa les soufflets, posés maintenant sur le réservoir de l'orgue au lieu d'être introduit dedans. Sous le rapport de l'exécution, on doit un souvenir bienveillant au pauvre *Bibault;* quoique aveugle, il obtint, le premier, le privilége de toucher l'orgue aux Quinze-Vingts de Paris. Il avait été élève de *Daquin,* et était, en 1754, organiste de la cathédrale de Maux, en Brie.

En 1750, arriva de Dijon à Paris *Claude Balbâtre,* organiste d'un grand mérite. Le premier, il fit entendre avec beaucoup de succès un concerto sur l'orgue. On lui fait honneur d'avoir fourni à *Pascal Tasquin,* de Liége, l'ingénieuse idée d'appliquer au clavecin le jeu de buffle et le mécanisme du piano, que Tasquin exécuta en 1768 et perfectionna en 1776; peut-être Balbâtre n'a-t-il fait autre chose qu'importer à Paris ce système: c'est ce que je n'oserais décider ici; il mourut en 1799, laissant un fils habile sur l'orgue et bon maître de piano. J'ai nommé, autant que j'ai pu les connaître, nos plus recommandables organistes, les *Forgeray,* les *Daquin,* les *Couperin,* les *Charpentier,* les *Balbâtre,* dont je terminerai la liste pas *Nicolas Séjan,* né à Paris en 1745. A 15 ans, il fut nommé organiste à Saint-André-des-Arcs; à 27 ans il fut appelé à Notre-Dame, et deux ans plus tard à Saint-Sulpice. En 1789, Séjan était organiste du roi; il avait été nommé en 1795 professeur d'orgue au Conservatoire de Musique, mais malheureusement cette classe fut supprimée. Le beau talent de cet artiste tomba dès ce moment tout à fait dans l'oubli, ainsi que cette partie si essentielle de la musique d'église, et cette musique elle-même, malgré sa puissance, son grand caractère et ses immenses ressources.

J'ai acquitté ce que je regardais comme une dette envers l'un des plus beaux instruments qui existe, la source créatrice d'où est sorti la musique moderne, ainsi qu'envers ceux qui l'ont illustré par leurs talents ou leur génie; s'il en est que j'aie oublié de mentionner dans cet ouvrage, que l'on croie bien que c'est uniquement parce que leur nom, leurs droits ne sont pas parvevus jusqu'à moi. J'ai montré, je crois, assez d'empressement à rendre hommage à

tous les genres de mérite, assez d'impartialité, pour être à l'abri de tout reproche à cet égard.

Animé constamment par ce sentiment de justice et le désir de suivre pas à pas les progrès de l'art musical, surtout dans *ce prodigieux dix-huitième siècle* si abondant en grands résultats, si riche en grands noms promis à la postérité, et dont je suis loin d'avoir épuisé la liste, c'est, dis-je, pour consacrer en quelque sorte ceux des hommes dont les lumières, les recherches, l'industrie ont produit quelque amélioration heureuse, quelque innovation utile, ou simplement curieuse, que j'ai nommé tous ceux que j'ai cités, et que je mets sous les yeux du lecteur celui de *Hochbrucher*, musicien à Donawerth, lequel inventa, en 1720, *la harpe à pédales,* invention qui fut véritablement une nouvelle création de cet instrument. C'est à tort, à ce qu'il paraît, que l'on a attribué cet ingénieux mécanisne à un autre harpiste nommé *Jean Paul Vetter*, né à Anspach en 1730. La harpe n'est pas un instrument nouveau, on ne peut plus en douter, et cependant aucune célébrité ne se révèle avant M. le vicomte *Marie Martin de Marin,* habile violoniste et compositeur, mais surtout remarquable sur la harpe, dont il tirait un parti et des effets qui n'ont pu être surpassés que par *Bochsa*, né à Montmédi en août 1789, et qui, sans aucun doute, est le premier harpiste du dix-neuvième siècle. M. de *Marin* naquit à Saint-Jean-de-Luz, près de Bayonne, le 8 septembre 1769. Il a beaucoup écrit pour son instrument, et a fait ce que personne n'avait tenté avant lui et n'a osé essayer depuis : une sonate à quatre mains pour la harpe. Aussi recommandable par ses talents que pour ses nobles sentiments, et on doit se hâter de le dire, à l'époque si orageuse de la révolution de 1789, lors de l'émigration, M. de Marin fit de ses talents le plus digne usage; il donna des concerts et même des leçons, dont le produit était religieusement consacré au soulagement de ses compatriotes dans le besoin, refugiés comme lui en Angleterre.

Mme de *Genlis,* née *Ducrest,* a fait durant ce siècle, parmi beaucoup d'ouvrage très estimés, une fort bonne méthode de harpe, et, comme pour justifier cette méthode, elle a produit un élève extrêmement distingué, M. *Casimir Baëcker,* considéré à juste titre comme

l'un des premiers harpistes de l'Europe. La première personne qui mit en usage les *sons harmoniques* des deux mains sur la harpe fut Mlle *Navoigille*, élève de M. *Pollet*, lequel à son tour eut le premier l'heureuse idée de marier *le cor avec la harpe*. On a avancé quelque part qu'un nommé *Alexandre*, né à Cythère, avait, le premier, mis des cordes à la harpe, ce qui équivaudrait à une création antérieure à tous les personnages cités ailleurs, et l'époque de cette création, peu croyable d'abord, est entièrement inconnue.

Le talent de l'improvisation, dont j'ai parlé plus haut, fit promptement naître le regret de ne pouvoir recueillir et conserver tant de belles inspirations échappées au génie des improvisateurs; ces éclairs, par la nature même de leur création étaient condamnés à périr sans retour au moment même où ils frappaient l'air et ravissaient l'oreille attentive et exercée. De nombreuses tentatives ont été faites pour empêcher à l'avenir la perte de ces trésors: aucune jusqu'ici, malheureusement, n'a complètement reussi. Un prêtre anglais nommé *Creed*, mort en 1770, donna dit-on, le premier, l'idée d'une machine propre à retracer sur le papier ce qui s'exécutait sur le clavecin. *Hohlfeld*, ou *Holfeld*, mécanicien de Berlin, construisit le premier une machine propre à écrire les notes à mesure qu'elle étaient exécutées: cette machine fut détruite par un incendie en 1757: l'Académie de Berlin ne l'avait pas jugée, à ce qu'il paraît, d'une grande portée. Le conseiller de justice *Jean Frédéric Unger*, né à Brunswik en 1716, inventa aussi une machine propre à être adapté au clavecin et à noter au fur et à mesure toutes les pièces que l'on exécutait sur cet instrument; mais de ces diverses tentatives, renouvelées à diverses époques, il ne reste à peu près rien de satisfaisant. Le désir de produire une combinaison propre à retenir et à fixer les improvisations des organistes ou des clavecinistes n'a cependant point été abandonné; on l'a vu de temps en temps se reproduire avec plus ou moins de chances de réussite. Il faut néanmoins espérer de la science et de la persévérance de nos savants, que l'on parviendra enfin à un résultat satisfaisant, auquel on aspire depuis longtemps. M. *Gattay* a fait insérer dans une feuille publique de Paris, en 1783, un mémoire relatif à une machine propre

à retracer les productions des improvisateurs, au moyen d'un instrument muni d'un clavier. Ce résultat est impatiemment attendu par toutes les personnes qui s'intéressent aux productions du génie, et désirent que l'on imagine un moyen de les conserver. Dans ma conviction, que cette invention n'est pas au-dessus de la portée du savoir de nos habiles mécaniciens, je joins ma voix à celle des amateurs éclairés, des artistes, qui déplorent la perte de tant de beautés, lesquelles leur ont fait éprouver instantanément, et pour ne plus revenir, les plus douces jouissances. Il résulterait en outre de cette utile découverte un moyen certain de comparer et de juger jusqu'à quel point l'imagination mise en effervescence par la chaleur de l'improvisation est en rapport avec la raison, le goût et la règle : ces motifs seuls me paraîtraient suffisants pour provoquer des recherches approfondies jusqu'à parfaite réussite, ce qui, pour moi, ne fait pas la matière d'un doute. Il paraît d'ailleurs certain que l'on peut parvenir à combiner un instrument capable de noter et de conserver les improvisations sur le piano. Une nouvelle preuve de cette assertion est la découverte du père *Engramelle,* moine augustin, qui a publié en 1775 la *Tonotechnie,* ou l'art de noter sur les cylindres. Cette invention consistait en un grand cylindre placé sous le clavecin ; ce cylindre était couvert en papier blanc, recouvert d'un papier noirci à l'huile ; un clavier de rapport correspondait à celui sur lequel posaient les mains, en sorte que tout ce que les mains exécutaient était fidèlement reproduit par le clavier factice, dont les marteaux frappaient sur le papier noirci au lieu de frapper sur les cordes. Le cylindre était monté sur des pièces de bois à vis, en sorte qu'il avançait continuellement de gauche à droite pendant environ trois quarts d'heure, et reproduisait ainsi sans confusion tout ce qui s'exécutait sur le clavier ordinaire. Ce mécanisme, réussit merveilleusement alors, dit-on, à la cour du roi Stanislas, en Lorraine ; il devrait éveiller l'imagination de nos mécaniciens et leur faire enfanter quelque merveille perfectionnée dans ce genre que l'on recevrait avec autant d'admiration que de reconnaissance. Dans un ouvrage que j'ai publié précédemment, sous le titre de : *Nouvelle Méthode de Chant, précédée et suivie,* etc.

(chez *Ebrard,* libraire, passage des Panoramas). J'ai émis formellement l'opinion qu'une machine propre à *reproduire* les improvisations était, ou du moins me semblait *possible.*

Tous les genres de progrès marchèrent de front pendant ce grand siècle ; toutes les espèces de recherches furent entreprises, toutes les analyses furent tentées et concoururent en même temps à dégager l'esprit, la raison, de leurs langes, de la rouille des vieux préjugés, et à leur faire enfin démêler la vérité du mensonge et de l'erreur. On vit, d'une part, dès les premières années, *Léonard Euler,* né à Bâle en 1707, célèbre géomètre, s'occuper avec un soin particulier *de la nature* et de l'étendue possible des sons appréciables, c'est-à-dire de ceux dont avec le secours de l'oreille, de la voix, ou d'un instrument quelconque, on pourrait *retrouver l'unisson.* Il prétendit que la plus grande étendue possible, du plus grave au plus aigu, formait une échelle d'environ huit octaves entre le son le plus grave, faisant 30 vibrations par seconde, et le son le plus aigu, faisant aussi, par seconde, 7552 vibrations. Il est à regretter que ce savant, dont je respecte infiniment les calculs, que je laisse le soin de vérifier aux personnes plus habiles que moi, il est fâcheux, dis-je, qu'il n'ait pas donné un nom à chacun des deux sons extrêmes de cette vaste échelle ; ce nom positif nous aurait fait connaître dans quel rapport ils peuvent être avec notre système musical.

Un français nommé *Olivier,* sur lequel, personnellement, on ne sait rien de plus, présenta à l'Académie de Lyon, en 1750, un discours sur la relation de l'air mis en mouvement par la musique, avec l'air contenu dans le corps humain. Pour appuyer cette proposition, il eut recours à l'expérience suivante : il fit boucher les oreilles à un aveugle et bander les yeux à un sourd, il les fit placer chacun à l'une des portes d'un orchestre pendant une exécution musicale ; l'un éprouva une sensation très vive, l'autre eut des mouvements convulsifs pendant plus de deux heures. Cette influence, une fois bien constatée, pourrait être soumise à la sagacité des médecins physiologistes et philosophes, qui auraient à déterminer la portée, l'utilité et l'application possible de

cette même influence dans certains cas, dans certaines maladies.

En 1785, un nommé *Zozime Boutroy* inventa une machine à laquelle il donna le nom de *planisphère*, ou *boussole musicale*. Il est fâcheux que cette curieuse, ou du moins étrange machine, se soit perdue, et qu'il n'en reste aucune trace, aucune idée. M. *Henri Montan Berton* a renouvellé cette tentative dans un ouvrage intitulé: *boussole harmonique;* il n'eut pas été sans intérêt de pouvoir comparer ces deux résultats et de juger les rapports qui pouvaient exister entre eux. Un autre savant, membre de l'Académie des Sciences, *Louis Carré*, donna, en 1709 les proportions que devaient avoir les tubes et les cylindres pour pouvoir former, par les sons, les accords dont se compose la musique. De tous ces divers essais, celui qui a survécu aux effets destructeurs du temps et s'est conservé dans la pratique jusqu'à nos jours, bien que l'un des plus anciens, et qu'il ait plusieurs fois changé de forme comme de nom, est celui qui avait pour but de déterminer d'une manière précise, exacte, invariable, les différents degrés du lent au vite, *et vice versa*, prenant probablement la *ronde*, notre plus forte valeur en musique moderne, laquelle représente deux blanches, ou quatre noires, etc., pour point de départ. (On se souvient que la ronde, qui remplit aujourd'hui une de nos mesures à quatre temps, se nommait dans l'ancienne notation *semi-brève*.) En 1701, un mécanicien de beaucoup de savoir, nommé *Sauveur*, inventa, sous le nom d'*échomètre*, une espèce de pendule propre à indiquer avec exactitude les différents degrés de mouvement en musique. Un autre ingénieur, du nom d'*Osembray*, publia à son tour, en 1732, un pendule destiné au même usage. En 1736, parut un *métromètre* qui battait seul la mesure. Le *chronomètre* de *Davaux*, exécuté par *Bréguet*, vint ensuite. En 1771, un français appelé *Gabory* publia à Paris un manuel sur la mesure du temps en musique; il y proposa aussi une sorte de pendule propre à donner une égalité universelle de mesure. *Renaudin*, professeur de harpe à Paris, inventa à son tour, en 1785, un *plexi-chronomètre* destiné à déterminer et à fixer la mesure musicale. Un mécanicien de Paris, nommé *Duclos*, présenta en 1787, à l'école royale, un *rhythmomètre* dont il était l'auteur; on le reconnut supérieur à tout ce qui avait été imaginé jusqu'alors: il est au moins contemporain, s'il n'est

antérieur au *métronome* de *Maëlzel*. En 1790, un allemand, nommé *Weisck*, publia la description d'un instrument de son invention propre à mesurer le temps en musique. Cet instrument, espèce de métronome, se vendait à Leipsick.

De toutes ces inventions plus ou moins ingénieuses, dont presque toutes sont antérieures à *Maëlzel*, et toutes aussi dirigées vers un but éminemment utile, celui de donner de la fixité, de la régularité aux différentes nuances du mouvement en musique, il ne nous est resté que le *métronome* de *Maëlzel*, dont l'usage est fort répandu maintenant, en raison sans doute de sa simplicité, et surtout de la modicité de son prix. Au moyen des signes indicateurs appliqués sur le fond, destinés à désigner chaque nuance de mouvement, cette création est précieuse en ceci qu'elle peut transmettre aux extrémités du monde les intentions précises de mouvement des auteurs, pourvu toutefois qu'il s'y trouve un métronome au moyen duquel on puisse contrôler, justifier, reconnaître et sentir les signes mis en tête des morceaux de musique pour en déterminer le mouvement. Quant à l'usage de ce moyen pour diriger le travail des élèves, bien qu'il ait un très bon côté, il serait, je crois, à craindre que *l'emploi trop absolu* de ce système ne produisît autre chose que des automates organisés. Nos chanteurs, nos chanteuses, nos solistes de toute nature auraient grand besoin d'être mis à *un régime très sévère*, et pendant longtemps, de cette rectitude qui rétablirait un juste équilibre entre la mesure et le sens commun: j'en appelle au public éclairé. Ceci est une exception, mais une exception forcée, et dont la nécessité se fait impérieusement sentir à toute heure, en tout lieu, à tout propos.

Après avoir épuisé cette matière, ou du moins la somme de renseignements qu'il m'a été possible de me procurer à cet égard, je reprends le cours de l'exposé que j'ai entrepris des richesses musicales dont le dix-huitième siècle nous a légué la gloire. Il y eut un compositeur d'un grand mérite, sur le compte duquel une erreur grave s'est accréditée: je crois devoir la rectifier. *Jean Paul Egide Martini*, né au mois de septembre 1741, à Freystatt, dans le haut Palatinat, vint à Paris en 1764, à l'âge de 23 ans, après avoir jeté une plume au vent du haut des bâtiments de l'Université de Fribourg

en Brisgaw, où il étudiait, pour savoir s'il irait en France ou en Italie : le vent ayant emporté la plume du côté de la porte de France, il se décida pour ce parti, et se mit en route. Il servit comme militaire dans les hussards de Chamboran, passa ensuite au service du prince de Condé : ce seigneur l'avait demandé pour diriger sa musique ; il fut attaché ensuite au comte d'Artois. Il fut nommé en l'an VI, par le directoire, l'un des cinq inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de Musique. C'est un des hommes qui ont le plus efficacement contribué à former des corps de musiciens pour nos régiments, pour lesquels il a beaucoup écrit. Martini a fait plusieurs ouvrages fort estimés du public de l'Opéra-Comique : entres autres, *Le Droit du Seigneur*, *La Belle Arsène*, et *l'Amoureux de quinze ans* ; il a de plus beaucoup composés pour l'Eglise. On dit quelque part : « qu'il fut le premier compositeur qui ait remplacé la basse chiffrée, « dont on accompagnait, avant lui, le chant, par des accompagne- « ments figurés et régulièrement écrit, précédés et suivis de ritour- « nelles. » Je ne prétends en rien diminuer le mérite de ce compositeur, mais je ferai observer que cette prétention ne me paraît nullement fondée, ce qu'il me semble aisé de prouver en rappelant que Lulli, né en 1633, est de beaucoup antérieur à Martini ; que Lulli « com- « posa pour eux (les petits violons de la musique de Louis XIV) des « symphonies, des trios et autres pièces de musique instrumentale. « Avant lui, on ne considérait que le chant de dessus dans les pièces « de violon : *il fit chanter toutes les parties aussi agréablement que la* « *première*, il y introduisit des fugues admirables, et surtout des « mouvements jusque-là inconnus à tous les maîtres. » Lulli connaissait donc les ressources des accompagnements *figurés* et les employait ; Martini alors n'a rien inventé en ce genre, et si son innovation d'accompagnements écrits pour le piano, ou la harpe, sous le chant a été généralement adopté en Europe, et a rendu un grand service à l'art musical, ce que je suis bien éloigné de contester, il n'en demeure pas moins évident qu'il n'a point créé le système de l'accompagnement figuré, que Lulli avait inventé et pratiqué longtemps avant lui.

Le nom de Lulli me ramène naturellement sur le théâtre de

l'Académie royale de Musique, que tant de noms et d'immortels ouvrages ont illustré pendant ce siècle. Pour mettre quelque ordre dans cette espèce de revue de nos trésors, je commencerai par signaler le nom de *Pierre Montan Berton,* né à Paris en 1727, mort en cette ville en 1780. A l'âge de six ans, il était déjà bon musicien et lecteur; la faculté de *lire à première vue la musique* est un don de nature et non pas un talent; on la perfectionne par la pratique, le travail, mais on ne la crée point, et il est surprenant qu'un si jeune enfant ait possédé cette faculté de manière à être remarqué d'une façon particulière. Il fut successivement, et dans un âge plus avancé, chanteur à la cathédrale de Senlis, à Notre-Dame de Paris, à l'Opéra, ensuite à Marseille, puis il fut chef-d'orchestre à Bordeaux, quelque temps après à Paris; il fut nommé maître de la musique du roi, surintendant de musique, et administrateur de l'Opéra. Il était compositeur, et il fit, en société avec un musicien français peu connu, nommé *Giraud,* l'opéra intitulé *Deucalion et Pyrrha,* représenté en 1755. Ce *Giraud* était membre de l'Académie de Musique; il composa seul l'*Opéra de Société,* et plusieurs motets estimés. Pierre Montan Berton était un homme de talents variés, d'esprit, de tact, de discernement, excellent directeur de la scène; il possédait toute la confiance, toute l'estime de *Gluck,* de *Piccini,* de *Sacchini,* que l'on fit venir à Paris à cette époque. C'est à M. *Bailly-du-Rollet,* poète lyrique, auteur d'*Iphigénie en Aulide,* d'*Alceste,* mort à Paris en 1786, que l'on doit d'avoir possédé *Gluck* en cette ville et sur la scène de l'Académie royale de Musique.

Ce fut M. *Nicolas Etienne Framery,* né à Rouen en 1745, qui attira *Sacchini* en France. M. *Framery* avait beaucoup de mérite comme littérateur et comme compositeur; il a fait plusieurs ouvrages estimés, et a eu l'honneur d'être nommé correspondant de l'Institut.

Henri Montan Berton, fils du précédent, naquit à Paris en 1766, et ne démentit ni le nom de son père, dont il accrut encore l'illustration, ni son étonnante précocité. Musicien presqu'en naissant, fort habile de bonne heure sur le violon, il en donna une preuve aussi éclatante qu'inattendue. On jouait à l'Opéra un ballet de *Gardel* intitulé *Mirza;* il y avait dans ce ballet un solo de violon assez impor-

tant; celui qui devait l'exécuter étant tombé subitement malade, on se trouva fort embarrassé du choix d'un artiste capable de le remplacer, et qui voulut bien se prêter à cette substitution momentanée, lorsqu'il vint à la pensée de Gardel de proposer le jeune Berton, âgé alors de treize ans, pour jouer ce solo. Cette proposition, acceptée d'abord avec quelque défiance, fut couronnée du plus brillant succès, et le jeune virtuose, couvert des plus vifs applaudissements, fut admis, le jour même, à faire partie de l'orchestre du premier théâtre de l'Europe: ce fut son premier pas dans la longue carrière de gloire qu'il devait parcourir. Il eut pour maître de composition un homme fort peu clairvoyant, à ce qu'il paraît, car il avait décidé dans sa sagesse que le jeune Berton ne serait jamais compositeur; le spirituel élève ne se tint pas pour condamné en dernier ressort; il obtint de *Moline* qu'il lui confiât un poème d'opéra-comique, intitulé *la Dame invisible,* qu'il mit en musique avec une ardeur sans égale. Une dame se chargea de faire voir sa partition à l'auteur de l'admirable ouvrage d'*Œdipe à Colonne*, à *Sacchini*, lequel augura tout différemment des dispositions du jeune Berton. Il voulut le voir, lui donna ses conseils, et le prit en affection, à tel point qu'il ne l'appelait que son fils. A 19 ans, H. Berton débuta au Concert Spirituel par plusieurs oratorios fort applaudis par la partie éclairée du public. Son premier ouvrage à l'Opéra-Comique (*les Promesses de Mariage*) eut le plus grand succès. Tout ce qui est sorti de la plume de ce célèbre maître a eu le même destin, tant à l'Opéra-Comique qu'au grand Opéra; mais ses principaux ouvrages sont: *les Rigueurs du Cloître, Montano et Stéphanie, le Délire, Aline, reine de Golconde, Roger de Sicile, le Grand Deuil, Ponce de Léon, Virginie,* etc., etc.: c'est plus qu'il n'en faut pour illustrer un compositeur et la scène française. Il fut pendant plusieurs années directeur de l'Académie royale de Musique; à l'époque de la création du Conservatoire de Musique, il fut nommé professeur d'harmonie. En 1807, on le chargea de la direction de l'Opéra-Buffa, qu'il administra jusqu'en 1809. Ce fut lui qui contraignit en quelque sorte les chanteurs italiens, fort récalcitrants sur ce point, à exécuter les chefs-d'œuvre de *Mozart;* plus tard, il rentra à la direction de l'Opéra

Français, où il continua les honorables souvenirs qu'y avait laissé son père. Henri Montan Berton fut depuis successivement nommé membre de l'Institut, chevalier et officier de la Légion-d'Honneur, professeur de composition au Conservatoire et inspecteur de l'enseignement dans cet établissement. Toutes ces honorables distinctions n'ont été que la juste récompense des travaux de celui que l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut a constamment choisi pour son rapporteur, comme homme de jugement, d'esprit, d'observation, d'impartialité, sachant aussi bien tenir la plume du poète et du littérateur que celle du compositeur: le joli poème de *Ponce de Léon,* opéra-comique en trois actes, est de lui, ainsi que celui d'*Aline, reine de Golconde.* M. Berton joint à ces nobles qualités acquises ou naturelles une âme sensible, chaleureuse, toujours jeune, toujours artiste; il est le père de ses élèves, l'ami, l'appui la providence de tous les hommes de mérite. Equitable envers tous les talents, jamais le découragement n'est sorti de sa bouche, jamais l'envie n'entra dans son cœur généreux, et il fut toujours l'admirateur sincère et enthousiaste des chefs-d'œuvre sortis de la plume de ses contemporains, parmi lesquels se dessine d'abord la grande figure du chevalier *Christophe Gluck,* né sur les frontières de la Bohême, dans le Haut-Palatinat, en 1714. Henri Montan Berton, que nous sommes heureux de posséder encore, eut de son mariage deux enfants, un fils et une fille. Le malheur sembla vouloir épuiser sur ce digne favori des muses la coupe d'amertume; sa fille, Stéphanie, modèle de grâce, d'esprit, de toutes les qualités aimables du cœur, lui fut ravie à la fleur de ses ans par une cruelle maladie. Pierre Berton, son fils, était voué dès ses plus jeunes années à l'étude de la peinture; déjà son pinceau habile et chaleureux avait fait concevoir les plus brillantes espérances, lorsque la mort vint impitoyablement moissonner cette jeune fleur, et l'enlever à une famille qui voyait avec orgueil dans cet intéressant rejeton le digne héritier d'un nom justement célèbre. *François Henri Berton* (autre fils de H. M. Berton), né à Paris le 3 mai 1784, suivait avec distinction la carrière musicale; sept ouvrages, représentés avec succès sur la scène de l'Opéra-Comique, étaient sortis de sa plume et attestaient

à la fois son mérite et l'avenir de gloire réservé à ses efforts, lorsque le désastreux fléau qui désola l'Europe en 1832, *le choléra,* vint frapper ce jeune compositeur et briser une existence commencée sous de si favorables auspices. Il succomba dans la vigueur de l'âge sous les coups meurtriers de cette affreuse épidémie, laissant sa famille, ses amis, aussi profondément affligés que stupéfaits de cette perte prématurée et douloureuse.

Le premier opéra composé par Gluck fut représenté à Milan, j'ignore en quelle année. Il donna ensuite au théâtre de Venise, en 1742, un *Démétrius.* En 1745, il fit jouer en Angleterre son ouvrage de la *Chute des Géants.* C'est alors qu'il répudia absolument le système italien, si judicieusement défini par l'abbé *Arnaud,* qui disait avec autant d'esprit que de justesse, que: «l'opéra italien n'était « qu'un concert vocal, dont le drame n'était que le prétexte ». L'abbé *Arnaud* naquit à Paris en juillet 1721, et y mourut en décembre 1784. Il était ardent partisan de Gluck, et a beaucoup écrit sur la musique. *Jean Lecerf de la Vieuville de Frenneuse*, né à Rouen en 1674, a aussi écrit en faveur de la musique française (en 1702), dont il prit la défense contre l'engouement fanatique et irréfléchi pour la musique italienne, qu'il traita peut-être avec un peu de sévérité : un certain abbé *Raguenet,* ultramontain désordonné, était alors son antagoniste. Il serait instructif de connaître les arguments employés *pour* ou *contre* dans cette polémique; ils pourraient servir encore peut-être à redresser aujourd'hui les erreurs du mauvais goût, si commun par le temps qui court. Le côté fâcheux de ces discussions, qui pourraient être intéressantes si elles étaient soutenues avec raison et convenance, c'est que souvent, à l'exemple de *Titon-du-Tillet,* qui, sous le titre de *Parnasse Français,* publia à Paris, en 1732, une espèce d'histoire de la musique à cette époque, on soutient des systèmes, on défend des opinions particulières, on relève avec aigreur des critiques amères, on se substitue au véritable sujet, et on ne s'occupe plus de l'art ni des artistes : c'est ce que l'ont eut plus d'une fois l'occasion de remarquer dans le premier *Journal français de Musique* qui ait paru en France; ce journal fut rédigé par un jésuite, né à Manosque en 1713, et qui mourut en 1769 : il se

nommait *Marc Antoine Laugier*, et fut prédicateur du roi. Son journal n'eut pas une longue existence.

Gluck, qui avait donné dans ce pays d'outre-monts un *Orphée* et une *Alceste* assez peu goûtés l'un et l'autre, comprit un jour que la musique est propre à peindre les passions, à leur prêter un accent pathétique et touchant, mais que pour qu'elle fût puissante il fallait qu'elle fût vraie, déclamée bien plus que chantée, toujours sévèrement soumise à l'esprit des paroles, et que pour parvenir à ce résultat, seul digne d'un homme de génie, de goût et de jugement, il devait l'étudier soigneusement pour pouvoir l'interprêter avec énergie, vérité et sentiment, se modifier sur toutes ses nuances, en se plaçant sans cesse pour modèle devant les yeux la grande, la noble et belle nature, unique fin que doivent se proposer tous les hommes doués d'une heureuse et féconde inspiration. Il sentit que le système contraire conduisait au vague, au papillotage, à l'insignifiance, aux lieux communs, à l'abâtardissement de l'art, enfin à tout ce que sous-entendait les quelques paroles de l'abbé *Arnaud* rapportées plus haut.

Gluck fut engagé à se rendre à Paris par M. Bailly-du-Rollet, comme je crois l'avoir dit, pour mettre en musique *Iphigénie en Aulide;* mais il lui fallut toute la faveur de Marie-Antoinette, reine de France, autrefois son élève, pour qu'il pût triompher des cabales, des basses intrigues, de la plate ignorance et des envieux; il avait *soixante ans* alors, et cependant il était dans toute la force, dans toute la plénitude de son beau talent. A en juger par l'*esprit*, le *bon goût*, le *jugement* de nos *grands hommes* en lisières, le grand compositeur serait mal venu parmi nous, où il n'est plus permis de se croire propre à quoi que ce soit dès que l'on a dépassé de quelques ans l'époque où, autrefois, on commençait à marcher seul: l'immortel auteur d'*Alceste* n'obtiendrait point audition de la *jeune France*.

Néanmoins, *Iphigénie en Aulide* fut jouée le 19 avril 1776, et entendue avec enthousiasme. Ce juste triomphe porta un coup formidable à la vieille musique de Lulli, désormais reléguée dans les intermèdes du *Bourgeois - Gentilhomme* et de *M. de Pourceaugnac*,

musique à laquelle j'ai rendu toute la justice qu'elle méritait par rapport au temps où elle parut, aux progrès qu'elle fit faire à notre école encore si novice, si incertaine alors, mais que les compositions nerveuses de *Rameau*, les charmantes et spirituelles productions de *Philidor*, de *Monsigny*, de *Grétry*, de quelques autres compositeurs distingués (qui avaient commencé à comprendre que la musique devait être la déclamation mélodieuse, mesurée, rhythmée et vraie de la parole) avaient déjà singulièrement balancé dans l'opinion des gens de sens, de tact et de goût. Un amateur éclairé de la bonne musique et admirateur passionné des beaux ouvrages de Gluck, lui demandait un jour pourquoi, dans l'air que chante Oreste au second acte d'*Iphigénie en Tauride*, avant l'entrée des furies, et finissant par ces mots: « *le calme est rentré dans mon cœur* » il avait placé un accompagnement de quintes syncopées fortement accentuées qui semblait annoncer tout le contraire de ce qu'exprimaient les paroles? « c'est parce qu'il ment quand il dit cela, » répondit Gluck à la personne qui l'interrogeait. (Voyez l'excellente notice sur Gluck et ses ouvrages, par M. Miel: *Annales de la Société libre des Beaux-Arts* pour les années 1839 et 1840, tome IX.) *Iphigénie en Aulide* fut suivie d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Armide*, d'*Iphigénie en Tauride*, et d'*Echo et Narcisse*. Gluck donna en 1775 un petit opéra sous le titre de *Cythère assiégée;* cette production ne fit qu'une médiocre fortune: ce qui fit dire à l'abbé Arnaud « qu'Hercule était plus habile à manier la « massue qu'à tourner les fuseaux. »

Gluck avait une parfaite conscience de son talent; néanmoins, malgré une vivacité d'humeur et de caractère un peu tudesque, il ne se croyait aucun droit de blesser qui que ce fût, et pour quelque cause que ce puisse être: la mise en scène d'*Orphée* en est la preuve. Dans le premier acte, Orphée chante un air pendant lequel l'écho répète une partie de ses phrases. Gluck avait écrit ces échos pour un haut-bois placé sur le théâtre: il y en avait alors deux à l'Opéra, l'un ancien, vieilli dans son style qui ne convenait point à l'auteur: mais il était le premier. L'autre, plus jeune, plus habile peut-être, ou au moins plus moderne dans sa manière, n'était que le second. Gluck était assez embarrassé pour choisir celui qui rendrait le mieux

sa pensée, sans humilier l'ancien titulaire; voici l'expédient dont il s'avisa pour arriver à son but. Il fit monter le premier haut-bois sur le théâtre, et après une première répétition, il dit: «cela n'est pas «assez nourri, je n'entend pas suffisamment mes échos.» Alors il pria le second haut-bois de monter auprès du premier. Après un nouvel essai, il dit que cela était trop fort, et que l'écho couvrait la voix au lieu de l'accompagner; il pria donc le premier haut-bois de redescendre à l'orchestre où ses services lui étaient nécessaires, disant qu'il se contenterait du second pour les réponses au théâtre. De cette manière, il conserva celui dont le style lui convenait, et sut écarter, sans l'offenser, celui qui rendait mal ses intentions. Un jour que Gluck était dans les appartements de Louis XVI, la reine vint à passer près de lui, et, l'apercevant, elle lui demanda des nouvelles de *son Armide,* à laquelle il travaillait alors: «ah! madame, «répondit-il avec l'accent d'une profonde conviction, elle sera «superbe!» Il tint parole, car il avait le sentiment du vrai beau. L'actrice qu'il avait chargée du rôle de la *Haine,* dans l'ouvrage que je viens de citer à l'instant, vint un jour le trouver et lui confier qu'elle ne pouvait accepter cette partie, attendu qu'elle contenait certaines intonations qui lui paraissaient tellement difficiles qu'elle craignait de chanter faux. «Eh! qu'est-ce que cela te fait? lui répon«dit-il, et à-demi en colère, est-ce que *la Haine* doit chanter juste?» puis se radoucissant un peu, va toujours, ajouta-t-il, et ne crains rien. L'effet répondit à son attente. Au milieu de diverses opinions opposées qui se heurtaient sans cesse pour ou contre tel ou tel système, tel ou tel auteur, je citerai sans trop de scrupule l'élégante et maligne traduction d'une satire de *Quevedo* sur Orphée, ce que je reproduis avec d'autant moins d'hésitation qu'elle ne s'adresse point à la musique, et ne saurait porter atteinte à la mémoire de l'illustre compositeur.

Aux enfers Orphée, un matin,
Fut reclamer la meilleure des femmes;
Jamais peut-être, au sein des flammes,
Mortel ne fut conduit par plus triste destin.

Il chante. Alors, aux doux sons de sa lyre
L'enfer s'arrête et recule étonné,
Non pas d'un talent si vanté,
Mais d'un tel accès de délire.

Le dieu Pluton, justement offensé,
Voulut punir cette faute nouvelle
Et ne vit pas de peine plus cruelle
Que de rendre Eurydice au chanteur insensé.

Mais alors qu'il la lui rendait,
En châtiment de son offense,
Pour donner à ses chants leur juste récompense,
Il lui sut indiquer comme il la reperdrait.

C'est à l'excellent jugement et au vaste génie de ce grand compositeur que nous devons *la révolution* qui s'opéra dans notre musique à cette époque, et la plaça sur la ligne ou *Corneille* avait fait monter notre scène tragique. Les âmes de ces deux hommes étaient de la même trempe, de la même élévation; tous deux étaient également pénétrés de la dignité de leur mission. Corneille fit les Romains plus grands qu'ils ne furent jamais peut-être; on peut également affirmer que Gluck a fait *Agamemnon plus roi des rois* qu'il n'a jamais été; mais, selon mon opinion, il y a dans cette manière de sentir, de voir, d'imiter la nature, quelque chose de plus noble, de plus satisfaisant pour l'âme qui comprend sa haute origine, que dans l'imitation basse d'une nature de carrefour, dégradée, triviale, que l'on va chercher dans les lieux les plus révoltants, dans les bagnes, parmi les truands et l'écume de la société. Cela *est nature,* dit-on emphatiquement; oui cela est *nature,* mais comme l'eau qui coule dans l'égoût: eh! qui songe à s'y aller baigner? *depuis le siècle de Périclès* jusqu'à celui *de Napoléon,* quel artiste digne de ce beau titre eut jamais la déplorable fantaisie de prendre pour modèle d'une statue ou d'un tableau, un bossu, ou un lépreux? quel poète, depuis Orphée jusqu'à Casimir Delavigne (à l'exception de Shakespeare et de ses fanatiques sectaires) s'est avisé de choisir par préférence,

par *goût*, le langage des halles et des portefaix à celui de la raison, de la dignité et de la bonne compagnie? aucun que je sache: un tel système doit infailliblement s'abîmer promptement sous le poids de sa propre difformité.

Gluck nous a laissé dans ses ouvrages les premières leçons et les premiers modèles du *rhythme de la langue française*, dont il connaissait parfaitement la prosodie, la concision et l'énergie. Ces beaux exemples ont été habilement suivis par le digne élève qu'il nous à légué et par ses contemporains; cet élève fut *Etienne Henri Méhul*, né à Givet en 1763. Méhul vint fort jeune à Paris, déjà musicien tourmenté du besoin de la gloire qu'il sentait fermenter dans son cœur et dans sa tête, besoin qui devint une impérieuse nécessité lorsqu'il eut entendu les meilleurs ouvrages de notre premier théâtre, ceux de Gluck par conséquent, et qu'il eut compris les merveilleuses ressources qu'offraient nos orchestres si riches déjà en instrumentistes de toute espèce et en talents du plus haut mérite dans toutes les parties. La révolution française de 1789 ayant détruit les *priviléges*, les *monopoles* (si prompts à renaître et si parfaitement rétablis aujourd'hui!!!), ce grand événement offrit aux artistes de toutes les espèces une vaste carrière où il leur fut permis de s'élancer et de se faire connaître: Méhul fut de ce nombre. Le grand Opéra, *deux* théâtres d'opéra-comique, une foule de circonstances solennelles où la musique prenait un rôle grandiose et honorable, les nobles encouragements qui lui étaient décernés, la création du Conservatoire, tout concourut à la fois à rendre l'art musical prospère, considéré, à lui assigner un rang digne de lui entre tous les beaux-arts, un rang digne de la grande nation, qui comprenait alors sa valeur, sa dignité, sa position sociale, et dont les divers lauriers enlacés, parmi ceux de nos soldats, élargissaient l'auréole de sa gloire. Gluck, bien que quasi bohémien, peut être regardé comme français, puisque c'est en France qu'il s'immortalisa en y composant tous ses beaux ouvrages. Il mourut fort riche en 1787, d'une attaque d'apoplexie. Ecarté depuis de la scène, *faute d'interprêtes dignes de lui*, d'un public capable de le comprendre, et par suite de l'introduction d'un *nouveau système*, d'un *nouveau genre*, que je ne

m'occuperai pas de juger en ce moment, il y reparaîtra *un jour* pour servir encore une fois de modèle à une nouvelle génération de compositeurs, chaleureux prosélytes du grandiose et du vrai beau. Dans *un souper* donné en 1783 par Berton, directeur à cette époque de l'Opéra, dans le but de rapprocher Gluck et l'auteur de *Didon* (Piccini), causes fort innocentes, à coup sûr, de la sotte guerre de plume que se faisaient en ce temps-là les *Gluckistes* et les *Piccinistes*. On ne rougissait pas plus que maintenant de recourir aux plaisanteries les plus triviales, et il suffira d'en donner ici un échantillon, et de rappeler que les *Gluckistes* avaient relégué *Piccini rue des Petits-Champs* (rue des Petits-Chants), et que les *Piccinistes* logeaient *Gluck rue du Grand-Hurleur:* beaucoup d'autres *célébrités* pourraient à plus juste titre être renvoyées à cette enseigne qui leur conviendrait parfaitement.

Dans ce souper tout artistique, que j'ai mentionné plus haut, Gluck tint à Piccini le langage suivant: ces paroles ont été scrupuleusement recueillies et prouvent que le *bohémien* était homme de sagacité, de jugement, d'observation, et qu'il nous appréciait à notre juste valeur; «mon cher monsieur, lui dit-il, les Français «sont de bonnes gens; mais ils me font rire; ils veulent qu'on leur «fasse du *chant*, et ils ne savent pas chanter. Mon cher ami, vous «êtes un homme célèbre dans toute l'Europe, vous ne pensez qu'à «soutenir votre gloire, vous leur faites de la belle musique: en êtes «vous plus avancé? croyez-moi, c'est à gagner de l'argent qu'il faut «songer ici, et non à autre chose.» Je laisse au lecteur tout le loisir de méditer sur ces conseils qui semblent inspirés d'hier, et que je ne veux pas commenter: pour mon compte, je déclare que mon opinion est irrévocablement formée. Je dirai seulement que cette *passion* pour le *chant* (sur lequel je ne m'abuse pas), l'emporte de tout point sur l'équitable appréciation de la bonne musique, et dégénère tout simplement en un engouement désordonné, *quand même*, pour une telle, ou une telle autre voix. La voix n'est point la musique: elle n'en est que l'interprète; je soutiens que l'on peut chanter fort bien, quant on sait chanter, avec une voix médiocre, même avec une mauvaise voix: le mérite réel alors est dans l'art,

dans le talent, dans l'accent. On peut aussi chanter détestablement avec une belle voix : j'en ai eu en ma vie plus d'une fois la preuve; c'est alors posséder un bel instrument et ne pas savoir s'en servir, ou s'en servir mal, ce qui est bien pis. Quand on sait bien chanter et qu'on a une belle voix, tant mieux, c'est cela de plus; mais enfin, qui est-ce qui fait la musique d'un opéra? est-ce le chanteur, ou le compositeur? toute la question est là. L'auteur doit travailler pour les voix, comme il écrit pour ses violons, ses flûtes, ses basses, parce qu'il sait ce qu'elles peuvent faire et ce qui leur convient; il peut les consulter parfois, mais il ne doit, dans aucun cas, être leur esclave, ou l'art est perdu : la musique est autant au-dessus de la mission de l'exprimer, que l'art du chanteur est au-dessus du mérite de la voix. Là est l'erreur quotidienne, la méprise de chaque jour; on entend une belle voix, on s'imagine que l'on écoute de bonne musique; cette voix vous jette à la tête de grands éclats, de gros sons, des cris perçants, et l'on s'écrie à son tour : bravo! la belle musique! quel chant ravissant! bravo! bravo! *fora! fora!...* et *l'homme de goût*, de discernement, hausse les épaules et dit tout bas : détestable! détestable! trois fois détestable!

On prétend que le début de l'ouverture de l'opéra *d'Iphigénie en Aulide* a été emprunté par Gluck à un certain compositeur napolitain nommé *Francesco Feo*, qui vivait en 1740; cela se peut, Mozart a bien emprunté à Clémenti, peut-être sans le savoir, le motif d'une petite sonate de piano en *fa* pour composer le superbe allegro en *mi* bémol de son ouverture des *Mystères d'Isis!* Ces deux hommes ont emprunté *à la manière de Racine* (pour Sophocle, Eschyle), de Molière (pour Plaute, Térence), en se rendant, par la perfection, les pères véritables des idées qu'ils ont mises à contribution.

Gluck, dont on a lu plus haut les conseils à Piccini, ne travaillait cependant pas d'après ce système, et lorsqu'il s'emparait d'un sujet, il le traitait avec toute la profondeur, tout l'enthousiasme dont il était susceptible. Méhul, allant un jour chez lui prendre sa leçon comme il en avait l'habitude, entendit du bas de l'escalier chanter avec véhémence et grand bruit; craignant qu'il n'y eût du monde chez son maître, et par conséquent de le déranger, il hésitait!...

cependant il monta; la porte n'était point fermée, il entra doucement: quelle fut sa surprise de trouver Gluck seul, en chemise, assis devant une table, le dos tourné vers la porte. tenant une bouteille de chaque main, frappant à coups redoublés sur la table, et chantant comme Stentor, le visage en sueur, l'œil enflammé, sa belle marche des Scythes, dans le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, qu'il ne quitta que lorsqu'il l'eut entièrement réglée. Alors il aperçut Méhul resté près de la porte, écoutant en silence cette vigoureuse inspiration; il lui tendit la main, le pria de s'asseoir et d'attendre un instant qu'il eût jeté sur le papier quelques notes pour se rappeler ce qu'il venait de composer. C'est à cette école que se forma le talent de l'un des plus beaux génies dont s'honore à la fois la France et le dix-huitième siècle.

Méhul, doué d'un esprit élevé, cultivé, d'une sensibilité profonde, quelque peu mélancolique, portait dans toute sa personne et dans ses habitudes cette nuance qui, sans être précisément la tristesse, en est cependant plus proche que de la gaîté, et annonce que l'ame, sans cesse active, est constamment préoccupée de quelque émotion tendre et sérieuse à la fois. Sa parole était claire, sonore, discrète, sa conversation était calme, spirituelle, son enseignement était lucide, concis, positif, la lumière même. La rectitude, la pureté étaient ses principes dominants, ce que l'on peut reconnaître dans ses belles partitions comme dans ses écrits, dont aucun malheureusement n'a vu le grand jour de l'impression. Il était d'un facile accès, bon et obligeant; il encourageait les talents naissants et ne leur refusait ni ses conseils, ni son appui. D'une probité sévère, d'une délicatesse éprouvée, l'envie ne troubla jamais son repos, et sa parole comme son jugement étaient également équitables à l'égard des œuvres des nombreux émules que lui donna son siècle, et au milieu desquels il acquit par ses ouvrages une si vaste et si juste célébrité. Les caractères distinctifs de son talent étaient le grandiose, le pathétique, l'énergie: il comprenait la nature comme les Grecs; c'est à ces belles et nobles dispositions de l'ame qu'il dut les partitions d'*Ephrosine et Coradin*, de *Phrosine et Mélidor*, de *Stratonice*, d'*Adrien*, d'*Ariodan*, de la *Caverne*, de *Joseph*, d'*Uthal*, de l'*Irato*, du *Trésor*

supposé, d'*Une Folie*, etc. etc., son beau talent savait se plier à divers genres: l'*Irato*, une *Folie*, le *Trésor supposé* en sont les preuves matérielles et convaincantes. La naissance de l'*Irato*, entre autres, fut le fruit d'une sorte de défi. Dans une conversation familière qui eut lieu aux Tuileries, et où la musique avait été l'un des objets de la discussion, *Napoléon*, premier consul alors, prétendit que les Français savaient très bien faire la musique dramatique, mais qu'ils ne sauraient jamais faire de la musique *buffa* comme celle qu'écrivaient les Italiens. Cette sentence impérative, qui odorait quelque peu de préjugé et d'arbitraire tout à la fois, circula dans le monde et fit prodigieuse fortune auprès de tous les fanatiques de la musique *ansonnienne;* elle parvint aux oreilles de *Marsollier*, homme de lettres distingué, refusé dix-sept fois au comité dramatique, mais dont la verve ne se découragea pas, et qui finit par devenir l'une des providences du théâtre de l'Opéra-Comique français.

Marsollier n'accepta point cette décision, et se sentit la tentation de donner un démenti formel à cette condamnation passablement autocratique; dans ce but, il apporta un matin à Méhul le poème de l'*Irato*, bouffonade raisonnablement italienne: c'est-à-dire pas par trop absurde et décoltée, et à peu près tolérable en France. Notre grand compositeur accepta la partie qui lui était proposée, se mit au travail, et se surpassa dans un genre qui n'était pas habituellement le sien. On obtint, comme par *miracle*, de la comédie un *secret absolu* sur la mise en scène de cet ouvrage, qui fut composé, copié, appris, répété, joué avec une incroyable célérité, et représenté avec un succès, auquel on ne peut comparer que celui de l'inimitable ouverture du *Jeune Henri*, du même auteur. Le poète et le musicien gardèrent le plus sévère incognito jusqu'à l'audition de l'ouvrage aux Tuileries, laquelle fut promptement obtenue. Napoléon écouta l'ouvrage avec une satisfaction visible; à chaque morceau il se frottait les mains et répétait: « c'est bien, c'est bien « cela, voilà de la véritable musique italienne: les Français n'en « feront jamais de pareille!... » Après avoir demandé plusieurs fois le nom de l'auteur, que l'on avait adroitement éludé de lui faire connaître, sa surprise fut grande en apprenant que Méhul était le

compositeur capable de faire de la musique *buffa italiana*, et de lui donner une petite leçon de bon goût et de nationalité, ce dont il ne sut pas déguiser qu'il ressentait quelque dépit, mais dont il eut le bon esprit de ne point garder rancune à celui de qui il la recevait, et qui d'ailleurs était *son ami intime* depuis longtemps. Méhul fut nommé l'un des cinq inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de Musique, lors de la création de cet établissement, membre de l'Institut où *Napoléon créa une section de musique*, et chevalier de la Légion-d'Honneur; plusieurs de ses élèves remportèrent à l'Institut le *grand prix de composition musicale, également fondé par Napoléon*. Une maladie de langueur, causée par les chagrins, termina la brillante carrière de Méhul pendant les dernières années de la Restauration, et dans un âge peu avancé. Il a laissé un neveu rempli de talent, M. *Daussoigne*, son élève, lauréat de l'Institut, que les dégoûts sans nombre dont on abreuve en ce pays les compositeurs français ont aussi forcé de renoncer à la carrière dramatique, où il était appelé à se distinguer, à s'expatrier et à aller chercher en Belgique un état honorable et la considération qu'il méritait, lorsqu'on la lui refusait en France: apparemment parce qu'il n'était que français.

Si Gluck a su donner à la musique ces formes nobles, touchantes, mâles, énergiques, et fixé ce beau genre par ses inimitables productions, s'il a opéré enfin une révolution dans l'art musical et a su l'élever à la hauteur des sentiments qu'il était appelé à peindre, à développer, il est un autre compositeur auquel on doit une égale reconnaissance, et qui n'a pas moins mérité les honneurs du parnasse français, où sa place a été marquée à côté de Molière, comme celle de Gluck l'avait été auprès de Corneille. Cet homme d'un génie si spirituel, d'une si riche fécondité, fut *André-Ernest-Modeste Grétry*, né à Liége en février 1741. Déjà bon musicien, il alla étudier à Rome et reçut des leçons de *Jean Casali*, maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, en 1760. Grétry composa dans cette ville quelques cantates, quelques ouvertures, et une espèce d'intermède intitulé *les Vendangeuses*, pour le théâtre Aliberti. Le désir de se faire connaître à Paris le détermina à quitter l'Italie; il s'arrêta quelque

temps à Genève, où il refit la musique d'*Isabelle et Gertrude*, que l'on venait de représenter dans la capitale de la France avec un médiocre résultat. L'accueil que cette nouvelle production reçut des Génevois l'excita plus encore à hâter son départ; mais il ne savait à qui s'adresser pour obtenir un poème d'opéra; dans cette incertitude, il lui vint la pensée d'écrire à *l'illustre Voltaire*, fixé alors à Ferney, pour en solliciter un de lui: sa lettre était écrite avec simplicité, correction, et n'était pas dépourvue d'une certaine élégance de style: ensuite il se fit présenter au philosophe; lorsque Voltaire aperçut le jeune compositeur: «ah! ah! lui dit-il, vous êtes musi-«cien et vous avez de l'esprit, je m'emploierai pour vous». J'aime à croire qu'il n'entrait point dans la pensée de Voltaire que l'on dût absolument être un sot parce qu'on était musicien; il ne pouvait donc raisonnablement être surpris de ce que le compositeur Grétry lui avait écrit une lettre spirituelle; le grand philosophe savait trop bien d'ailleurs que la somme de bon sens accordée par le hasard à l'espèce peut se trouver également répartie chez le prince et chez le berger; que la fortune, l'éducation, et toujours le hasard, font seuls la différence. Voltaire confia un poème à Grétry, et le recommanda à Paris à *Marmontel;* sa musique fut refusée: on *jugea que le jeune homme avait des dispositions*, mais ce fut tout. On croyait apparemment en ce temps-là qu'il fallait à toute force *porter perruque* pour avoir le sens commun, et comme si la fatale absence de ce pauvre sens commun influait sur toutes les espèces de travers d'esprit dont notre pays abonde, on ne suppose aujourd'hui de capacité, de talent, de génie, qu'aux enfants à peine échappés des bancs du collége, à ce que l'on nomme, dans l'*argot* d'un certain *grand monde, la jeune France!!*... Cela devrait suffire, je crois, pour démonétiser la raison d'une nation quand elle arrive à de tels excès d'aberration. Présentez un ouvrage littéraire, ou musical, à un théâtre, à un libraire, à un marchand de musique, à un éditeur quelconque, on vous demandera d'abord où vous avez donné le *premier:* on ne veut recevoir, représenter ou publier que le *second:* il n'y a pas moyen de commencer par sa première production; il faut, de nécessité absolue, débuter par la *seconde:* personne ne

veut de votre première œuvre: il n'y a moyen de commencer dans ce monde que par la *seconde*. Explique qui pourra cette *étrange absurdité*. *Milton* eut mille peines à endurer avant de parvenir à publier son *Paradis perdu*, et encore il dut le livrer à peu près pour rien au libraire qui voulut bien se charger de l'imprimer. Ainsi est fait le monde.

Grétry ne se découragea point, et il fit bien; il écrivit à Voltaire, et Voltaire lui répondit. Je sais des gens qui ont écrit à M. S..... et qui n'en ont pas même reçu un accusé de réception!... Voltaire était au moins poli. *Grétry*, doué d'une grande sensibilité, d'un génie fécond et de talent, avait aussi de l'esprit, et même de l'esprit d'à-propos. On lui faisait un jour remarquer une négresse fort belle (pour une négresse!) et en grande faveur à Paris alors; comme on lui demandait son sentiment sur cette beauté africaine, «elle est «fort bien, répondit-il, mais, à mon avis, *une blanche vaut toujours deux noires*». L'*espoir* eut assez de puissance dans son esprit pour le soutenir au début d'une carrière commencée sous de fâcheux auspices, et chacun sait que:

L'espoir offre la seule image
Dont tout mortel soit enchanté;
C'est le seul bien que l'on partage
Sans choix, sans inégalité,
Et c'est le seul flatteur, je gage,
Qu'ait jamais eu la pauvreté.

Marmontel confia à Grétry le poème *du Huron*: ce fut le premier ouvrage qu'il parvint à faire représenter en 1769. Il en donna successivement plus de soixante dont il enrichit depuis la scène française de l'Opéra-Comique et du grand Opéra de Paris. Ces ouvrages, dont quelques uns cependant furent assez mal accueillis à la cour, inspirèrent à Voltaire quelques vers satiriques, trop connus peut-être pour qu'il ne soit pas au moins superflu de les inscrire ici, mais auxquels cependant je crois devoir consacrer une place, ne fut-ce que pour les rappeler à la mémoire de ceux qui pourraient les avoir oubliés, et les faire connaître à ceux qui les ignorent. Voici ces vers:

La cour a sifflé tes talents,
Paris applaudis tes merveilles;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles!

Le genre de l'opéra comique, créa en quelque sorte par ***Monsigny, Duni, Philidor***, fut enfin déterminé par les œuvres élevés, spirituels et classiques à la fois, sortis de la plume de Grétry. La France, si fatalement oublieuse du mal comme du bien qu'on lui fait, du génie et des talents qui ont fait sa gloire et ses délices, ne se souvient plus de *Pierre Alexandre de* ***Monsigny***, né en Artois dans le mois d'octobre 1729, l'un des fondateurs du théâtre de l'opéra comique en France, avec *Jean* ***Monet***, d'abord directeur de comédiens ambulants parcourant les provinces, et qui vint s'établir à Paris, où il succéda aux tréteaux du Pont-Neuf et de la Foire. Sous la direction de J. Monet, appuyée comme elle le fut par les poètes ***Pannard, Collé, Favart, Vadé, Lesage, Sédaine***, par les compositeurs ***Dauvergne, Duni, Dezède*** qui a écrit depuis 1778 jusqu'en 1785 une grande quantité de jolis opéras remplis de chants naturels et gracieux, par ***Philidor, Monsigny***, et enfin ***Grétry***, cette association dramatique prit une forte consistance et une stabilité satisfaisante. Tous les hommes de mérite que je viens de nommer travaillèrent pour les comédiens de J. Monet depuis 1752 jusqu'en 1759, époque de la première, ou de l'une des premières apparitions sérieuses des bouffons italiens à Paris : ce ne fut qu'alors seulement que le goût de la musique devint un goût national dans ce pays, et l'opéra comique français vint fort à propos pour lutter contre l'influence des envahissements étrangers, toujours si favorablement accueillis et si puissants parmi nous. Mondonville, dit-on, travailla aussi pour le théâtre sur lequel Monsigny fit représenter en 1759 (à la Foire) son premier opéra sous le titre de : *les Aveux indiscrets;* cet ouvrage réussit parfaitement. Parmi ses compositions dramatiques, on doit surtout remarquer *le Roi et le Fermier, Rose et Colas, la belle Arsène, Félix, et le Déserteur*, que le public a revu dernièrement avec un si vif plaisir. Monsigny est mort dans un âge très avancé, chevalier de la Légion-d'Honneur, aimé, estimé, et profondément regretté de tous ceux qui avaient

pu connaître sa personne et ses charmants ouvrages : l'empereur Napoléon l'aimait beaucoup.

Arrivé après les hommes de talent que je viens de citer, Grétry sut encore prouver par des démonstrations sans repliques que la musique si mâle, si noble, si pathétique sous la plume de Gluck et de ses dignes successeurs, pouvait aussi être vive, piquante, imitative surtout, gracieuse et toujours vraie, c'est-à-dire faite pour les paroles et non pour les chanteurs, pour le sens, pour la scène, et non pour le bon plaisir de telle ou telle autre voix ambitieuse de briller aux dépens de l'ensemble, de l'unité et de la raison. Son premier soin, avant de commencer un ouvrage, était de se bien pénétrer du sujet, du caractère des personnages et du langage qu'ils devaient avoir dans la situation où le poète les avait placés. Ensuite il se faisait lire par quelque habile comédien du théâtre Français les vers qu'il devait mettre en musique afin de savoir précisément comment ils se diraient s'ils étaient déclamés au lieu d'être chantés ; après ce travail préparatoire, il se mettait à composer ; aussi, très peu de musiciens ont approché de Grétry pour la vérité de l'accent musical placé sous la parole, et aucun ne l'a surpassé. Ses accompagnements furent toujours écrits dans le but de faire valoir les mots, leurs sens vrai, les sentiments, les situations de ses personnages, et bien que souvent un peu nus, parfois même un peu pauvres, ils avaient toujours un cachet particulier tendant à développer la vérité de l'expression, au lieu de l'embarrasser et de la couvrir. Il disait à ce sujet d'une instrumention trop riche, trop surchargée de dessins et d'ornements, qu'il lui semblait « voir un personnage « dont le piedestal était sur le théâtre et la statue dans l'orchestre. » Il a eu le rare bonheur de composer toujours sur des poèmes bien faits pour la scène, bien coupés pour la musique, intéressants, plus ou moins bien écrits, et courts : grace au ciel, on ne connaissait point encore de son temps, au théâtre, ces *éternités* en cinq actes et en cinq heures qui tuent l'attention, les exécutants, les chanteurs et le public, qui sort du spectacle aussi fatigué que ceux qui ont fait de si longs et pénibles efforts pour le satisfaire.

Gretry fut nommé chevalier de la Légion-d'Honneur, et membre

de l'Institut. Il a écrit des mémoires, moins sur *la* musique, que sur *sa* musique, où l'on trouve la liste de ses œuvres; il y laissa, malgré lui sans doute, percer la profonde estime qu'il avait pour sa personne et ses opéras, les seuls qu'il allât voir à l'Opéra-Comique, où on lui avait donné une loge à vie: quelques mots suffiront pour en faire comprendre la mesure et la portée. Dans une circonstance d'apparat, Grétry faisait partie d'une députation de l'Institut, chargée au nom du corps entier d'aller complimenter l'empereur; Napoléon, qui apparemment ne le reconnaissait pas, s'approcha de lui et lui demanda comment il s'appelait: «Toujours Grétry, «répondit-il froidement». Un jour, il invita M. C***** B*** à venir dans sa loge entendre un de ses ouvrages que l'on représentait le soir même sur le théâtre de la rue Feydeau, précédé d'un autre petit opéra en un acte; ces deux messieurs arrivèrent au spectacle pendant les dernières scènes de l'ouvrage placé avant celui de Grétry. Quelques jours après, M. C***** B*** eut occasion de faire une visite à ce célèbre compositeur, et le trouva dans son cabinet occupé à terminer une lettre: «accordez-moi deux minutes pour «achever, lui dit-il, et je suis à vous». M. C***** B*** se promenait dans son cabinet, et en examinant les gravures dont il était orné, il se mit involontairement à fredonner quelques phrases de l'opéra qui commençait le spectacle le jour qu'ils y étaient allés ensemble. Grétry leva la tête, et lui dit: «qu'est-ce que cela? et que chantez «vous donc?... Ah! je me rappelle: c'est ce que l'on jouait à l'Opéra-Comique *le jour que nous arrivâmes trop tôt*». Puis il reprit la plume et termina sa lettre.

Cette espèce de partialité toute paternelle ne l'empêchait pas d'être juste. Le premier violon solo du théâtre de l'Opéra-Comique, homme de savoir et de talent, s'avisa un soir d'indiquer sur sa partie, par deux cinq au crayon, placés sur deux notes par degrés conjoints, *deux quintes de suite*: faute très grave en harmonie, échappée à l'auteur d'*Anacréon chez Polycrate* et des *Evénements imprévus*, etc. Un grand scandale résulta de ces deux chiffres irrévérents, et il ne s'agissait de rien moins que de chasser l'insolent subalterne qui s'était permis de signaler les fautes du

maître. Cette contestation heureusement parvint à l'oreille de Grétry; il examina attentivement le passage incriminé, reconnut la faute, et dit hautement que l'observation était juste, et qu'il avait commis cette erreur par inadvertance. Chose étrange! l'homme qui s'était permis, dans une condition inférieure, d'avoir raison, eut raison et ne perdit point sa place (cet homme était mon père!). Grétry le choisit pour enseigner l'harmonie à sa nièce, Mlle *Lucile Grétry*, auteur de la musique de l'opéra intitulé *le Mariage d'Antonio*, représenté en 1786, et ensuite de celle de *Louise et Toinette*. Grétry est du très petit nombre d'artistes français qui, en France, ont joui de leur réputation, de leur gloire de leur vivant; il descendit dans la tombe environné de respects, de regrets, de la plus haute considération, et fatigué de triomphes, dans un âge très avancé. Sa bonté était extrême, son abord doux et gracieux, sa figure vénérable, calme et ouverte, sa sensibilité exquise, et son aspect en général avait quelque chose de patriarcal: c'était de plus un homme d'esprit.

Le nom de Philidor, que j'ai déjà mentionné, remonte au règne de *Louis XIII;* ce roi aimait beaucoup le haut-bois; *Michel Danican Philidor* en jouait fort bien, et fut attaché à la musique du souverain en cette qualité. Son fils, *Danican Philidor* fonda en 1725, ou fut du moins l'un des premiers fondateurs du fameux Concert-Spirituel. Le fils de ce dernier, *André Danican Philidor*, né à Dreux en 1726, fut page de la musique du roi, lorsque Campra en était le maître de chapelle. Il devint un compositeur distingué et surtout un savant joueur d'échecs. Il composa, comme tous les maîtres anciens, et comme aussi ses contemporains de tous les pays, pour le théâtre et pour l'église; mais il ne put parvenir à être nommé maître de chapelle de Louis XV pour avoir voulu trop *italianiser* son style, et *Rebel,* directeur de l'Opéra, refusa en 1757 de faire représenter sur ce théâtre un acte de lui, par le même motif: plus tard cependant il parvint à y faire jouer quatres ouvrages. *Corbi,* directeur du théâtre de l'Opéra-Comique en 1759, lorsqu'il siégeait encore à la foire Saint-Laurent, fut plus accommodant que Rebel, et fit représenter avec le plus grand succès *Blaise le Savetier*, dont la musique était de

Philidor: c'est de cette époque que date sa réputation. Ce compositeur passait pour avoir peu d'esprit et pour n'être point néanmoins avare de paroles. Un jour qu'il s'était enferré, au milieu d'une nombreuse société, dans une foule de propos mal assortis et de mauvais goût, un de ses amis, pour le tirer d'embarras, s'écria au milieu de l'assemblée: «ne vous étonnez pas si Philidor ne sait ce qu'il dit et «n'a pas le sens commun, *c'est qu'il est tout génie.*» Il mourut à Londres en 1795, aveugle et peu fortuné. Un mois avant sa mort, il fit, quoique privé de la vue, deux parties d'échecs en même temps, contre deux des plus savants à ce jeu, et les gagna, dit-on, toutes les deux. Il a composé pour l'Opéra-Comique, dont il fut, comme je l'ai dit, l'un des créateurs, un grand nombre d'ouvrages fort goûtés dans leur temps, tels que *le Maréchal ferrant, les Femmes vengées, le Tonnelier*, etc.

L'un des hommes de cette époque qui a le mieux écrit pour la scène, et qui l'entendait le mieux, fut *Jean Michel Sédaine,* né à Paris le 4 juin 1719, mort le 17 mai 1797. Issu de parents pauvres qu'il perdit de bonne heure, il fut obligé, pour vivre, d'embrasser la profession de tailleur de pierres; il fut ensuite maître maçon, puis architecte; mais son instinct naturel l'entraînait vers la littérature et le théâtre, où il donna beaucoup d'ouvrages accueillis avec distinction, soutenus par la musique de *Monsigny* et de *Grétry.* Ces œuvres lui acquirent une réputation méritée, et lui ouvrirent les portes de l'Académie française, où il fut admis, bien qu'il sût à peine l'orthographe: il a laissé sur la scène un nom justement estimé.

Le nom de *Le Sueur* (ou *Sueur,*) honoré en France par des hommes d'un mérite éminent, ne fut pas seulement remarquable dans la robe, dans l'état militaire, dans le sacerdoce, mais il le fut aussi à un égal degré dans les arts en la personne d'*Eustache Le Sueur,* célèbre peintre d'histoire sous le règne de Louis XIV, et dans celle de *Jean François Le Sueur,* descendant de cette famille, né vers 1766, dans l'ancien comté de Ponthieu, mort en 1837, chevalier de la Légion-d'Honneur, membre de l'Institut et professeur de haute composition au Conservatoire da Musique. Il avait fait son éducation

à Amiens; nommé maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, il composa pour cette cathédale une grande quantité de morceaux de musique fort estimés à l'église et dans le monde, au Concerts-Spirituel comme à la chapelle du roi. Il est vrai de dire qu'aucun compositeur moderne n'a aussi bien compris que lui l'esprit et les exigences de la localité, ainsi que le genre essentiellement propre (qui n'est en aucune manière celui de détail), la puissance des masses de voix, et l'art de les employer avec magnificence: même avec des choix de motifs, de phrases ou de conduite peu recherchés; mais dans les développements de ce genre de composition, il parvenait à un *plein* retentissant, à une majesté, à un mordant que l'on n'a point rencontré à une égale proportion dans des compositions du même genre, plus riches peut-être de science, plus fécondes en combinaisons harmoniques et scholastiques. Personne n'a mieux su que *Le Sueur* remplir dignement les grands vaisseaux, les vastes espaces; aussi, très peu de musique d'église lutte d'effet avec avantage contre la sienne. Indépendamment de ses nombreuses compositions pour l'église, il a donné plusieurs grands ouvrages dramatiques où l'on remarque des beautés de l'ordre le plus élevé: on doit citer entre autres: *la Caverne, Télémaque*, *Paul et Virginie,* au théâtre de l'Opéra-Comique; *la Mort d'Adam* et *les Bardes,* au grand Opéra, dont l'administration actuelle possède le manuscrit d'un grand ouvrage reçu depuis longtemps, sous le titre d'*Alexandre à Babylone,* dont l'auteur, sacrifié comme tant d'autres aux *influences de coterie*, a vainement sollicité la mise en scène, et est descendu dans la tombe sans avoir pu obtenir justice: ce qui ne porte aucune atteinte aux droits de ses héritiers, que de meilleurs temps parviendront sans doute à faire triompher. L'empereur Napoléon envoya à Le Sueur une superbe tabatière d'or sur laquelle il avait fait graver ces mots: l'*empereur des Français à l'auteur des Bardes;* à ce riche et honorable présent était joint le don d'une charmante habitation de campagne, que les ennemis détruisirent de fond en comble en 1814 ou 1815. Nommé chevalier de la Légion-d'Honneur, membre de l'Institut, professeur de composition au Conservatoire, maître de la chapelle impériale, il est mort honoré de l'amitié particulière

du roi de Prusse, chéri de sa famille et de ses élèves qu'il traitait avec une bonté toute paternelle, aimé et respecté de ses nombreux amis, ainsi que des artistes qui trouvait constamment en lui un conseil éclairé, un appui solide, actif et chaleureux.

Au milieu de ce groupe nombreux de sommités musicales, dont la France étalait alors avec un juste orgueil le riche catalogue aux regards de l'Europe attentive et jalouse, il serait d'une notoire injustice d'oublier le nom de l'auteur de *Zoraïme et Zulnare, Beniowski, le Calife de Bagdad, la Dame Blanche, le Petit Chaperon Rouge,* etc., etc., d'*Adrien Boïeldieu,* né à Rouen en 1770, de Boïeldieu au génie facile, élégant, distingué, brillant, l'une des gloires de la seconde moitié du dix-huitième siècle et du commencement du dix-neuvième; au milieu des troubles et des secousses violentes qui ébranlèrent le monde à cette époque. Boïeldieu fut d'abord nommé professeur de piano au Conservatoire de Musique, à l'âge ou beaucoup d'autres ne sont encore qu'élèves, et il était digne d'occuper le poste qui lui était confié. Il décéla de bonne heure le compositeur, l'homme de génie sous la plume duquel devait éclore tant de charmants ouvrages. Doué de tous les avantages qui font ce que l'on appelle dans le monde *un homme charmant,* il songea plus à donner une solide consistance à son talent qu'à rechercher des triomphes passagers sans valeur et sans gloire réelle. Il sut mettre à profit et à propos le précepte si sage de *Galuppi,* né en 1703 dans l'île de Burano, à huit lieues de Venise, mort en 1785, lequel avait pour principe, ainsi que Durante, qu'il faut se défier *des succès des salons*, qui abâtardissent si souvent les plus beaux germes de talent en les corrompant ou en les dénaturant; on veut *plaire* à tout le monde, surtout *aux dames!* on court après l'*effet;* on abandonne les bonnes choses qui *ennuient* parce qu'on ne les comprend pas, et l'on se jette dans les futilités oiseuses qui font hocher les têtes, parce qu'à tout prix on veut avoir du *succès*. Boïeldieu avaient également pour règle de travail de s'abstenir de l'usage trompeur du piano, surtout lorsqu'il s'agissait d'écrire, excepté comme moyen justificatif de la bonne harmonie, de l'exactitude de la modulation, et par voie de placage seulement. Cette maxime de compositeur judicieux qu'il

recommandait à ses élèves, date maintenant d'une époque bien éloignée de nous; elle a été sanctionnée par le temps, l'expérience, néanmoins, il ne paraît pas qu'elle soit fort en crédit parmi les compositeurs modernes, car leurs parties de violons, d'orchestres sont de véritables *fantaisies de piano,* souvent inexécutables, même pour des artistes habiles! Le ton est en général démesurément haut; les parties vocales sont écrites comme si on avait parié de casser toutes les voix humainement possibles; les parties d'accompagnement sont écrites à un degré d'élévation et de difficulté où atteignent à peine les concertos de Viotti et des plus grands maîtres; le nombre est constamment décuple de ce que les voix peuvent supporter; l'accélération est arrivée à ce point de rendre toute combinaison un peu serrée à peu près inexécutable et totalement incompréhensible pour le public, qui ne comprend pas grand chose en musique; il résulte de tout cet ensemble un effet confus, criard, aigu, bruyant, heurté, qui fatigue les oreilles de tout le monde sans toucher le cœur de personne; ajoutez à cela que pas un chanteur, pas une chanteuse ne chante en mesure, ne dit quatre mesures du même mouvement, deux mesures d'égale valeur, un morceau de cent mesures sans faire quinze point-d'orgues, ce qui fait d'un opéra interminable un interminable récitatif: et on appelle cela de *la musique dramatique!* de *la chaleur!* de *l'effet!!...* Mon dieu que *Gluck, Méhul, Berton, Grétry, Boïeldieu, Haydn, Mozart, Boccherini* étaient de pauvres gens et comprenaient mal leur art, et que l'on fait bien mieux aujourd'hui!!... Il est évident du moins que l'on fait tout autre chose. Les caractères distinctifs de la musique de Boïeldieu furent constamment la grâce, la jeunesse, la fraîcheur, le bon goût, et ce goût n'excluait point l'éclat, la vigueur, lorsque la situation le réclamait. Il travaillait, assure-t-on, minutieusement, difficilement, et *parfilait* pour ainsi dire ses pensées avant de les coucher sur le papier; son élocution musicale respire partout cependant la franchise et le naturel; en aucun lieu on ne sent la gêne d'un travail laborieux, forcé; ses partitions au contraire sont écrites avec correction, recherche, savoir et talent. Pendant plusieurs années, il fut maître de chapelle de l'empereur de Russie;

c'est à son retour de ce pays qu'il écrivit l'un de ses chefs-d'œuvre *la Dame Blanche,* et qu'il fut nommé membre de l'Institut et chevalier de la Légion-d'Honneur. Il mourut dans un âge peu avancé, laissant la scène de l'Opéra-Comique veuve de l'un de ses plus brillants, de ses plus fermes soutiens.

Les habitants de la ville de Rouen ont élevé à la mémoire de leur digne compatriote *une statue en bronze* d'une grande ressemblance et d'une fort belle exécution : c'est le premier hommage public qui ait été décerné à un compositeur français : espérons que ce noble exemple donné par l'une des premières villes de l'empire ne sera pas stérile et trouvera des imitateurs. Cette statue, placée devant la Bourse, termine d'une manière remarquable une belle promenade plantée d'arbres à gauche et à droite située le long du quai : déjà les Rouennais avaient érigé sur le grand pont de pierre un monument semblable au grand tragique français, à *Pierre Corneille,* leur compatriote. Lors de la mort de Boïeldieu, on voulut honorer ses obsèques par une messe en musique ; des commissaires choisis à cet effet se rendirent chez *M. De Quélen,* alors archevêque de Paris, pour obtenir son adhésion à cette pieuse cérémonie ; il la refusa obstinément, et, comme on insistait, il répondit avec humeur : « eh bien ! « si vous tenez tant à votre Boïeldieu, donnez lui un concert en « plein air. » Je tiens cette réponse, aussi étrange que brusque, du commissaire même auquel elle a été faite devant témoins ; si la ville de Rouen l'apprend quelque jour, elle ne manquera pas d'être fort édifiée, et d'être inspirée de sentiments bien favorables à la mémoire de ce prélat, dont on sut heureusement éluder le mauvais vouloir et se passer de son assentiment.

Ce sera dignement clore la liste de nos compositeurs de premier ordre du dix-huitième siècle, que de joindre à tant de noms célèbres à plus d'un titre celui de *Nicolas Dalayrac,* né à Muret en Languedoc, mort à Paris au mois de novembre 1809. Dalayrac était de famille noble et avait servi dans les gardes-du-corps du roi. Il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique par l'*Eclipse totale,* son premier ouvrage. Il prit vraisemblement pour modèle l'inimitable Grétry : c'est du moins l'auteur auquel on assimile le plus ordinairement

son genre de talent, qui s'est approché seuvent du naturel, du bonheur d'invention, de la naïveté du créateur d'*Aucassin et Nicolette*, de *Richard Cœur-de-Lion*, de *Lisbeth*, de *Pierre-le-Grand*, et d'*Elisca*. Dalayrac a composé un grand nombre de jolis ouvrages dont on trouvera la liste et l'analyse dans la notice historique sur sa vie et ses œuvres, imprimée à Paris. Il en est deux parmi que je citerai comme les deux plus remarquables de sa carrière dramatique, et qui, seuls, suffiraient pour lui assurer un rang distingué entre les compositeurs du premier mérite: ce sont *le Château de Montenero*, et *Camille, ou le Souterrain*, opéra que l'on a essayé de refaire en italien, mais dont le mérite réel, la vérité, le pathétique n'ont point été éclipsés. Dalayrac, homme d'esprit, de goût et de tact, avait deux manières de composer, l'une pour les artistes, les connaisseurs éclairés, l'autre pour le public (1). Lorsqu'on s'informait auprès de lui s'il travaillait à quelque nouvel ouvrage, il repondait avec franchise, suivant le cas: «oui, mais ce n'est qu'un petit acte, «c'est de la musique à *quarante quatre sous* (c'était alors le prix du «billet de parterre).» On savait ce que cela voulait dire. Eh bien! Dans cette musique à 44 sous, il lui échappait encore souvent, par mégarde sans doute, des choses charmantes. Dalayrac, chevalier de naissance, fut nommé chevalier de la Légion-d'Honneur, à cause de son mérite personnel, de ses talents et de ses ouvrages.

Les interprètes naturels de tant d'illustres compositeurs, les chanteurs et surtout les comédiens distingués, occupèrent une place remarquable sur *nos trois théâtres lyriques* pendant le dix-huitième siècle, et il y aurait de l'ingratitude dans un oubli, que l'on pourrait croire volontaire, et qui est loin de ma pensée. L'Académie royale de Musique posséda de grands talents dramatique des deux sexes, tels que M[mes] *Saint-Huberti*, *Sophie Arnoud:* cette dernière naquit à Paris en 1740, rue Béthisy, dans la chambre même où

---

(1) Il était parfaitement convaincu de cette vérité que jamais, à Paris, une mauvaise musique ne fait tomber un bon poème, mais aussi que la meilleure musique ne soutient pas une mauvaise pièce; cette conviction et son discernement lui firent toujours accueillir avec précaution les ouvrages qu'il était chargé de mettre en musique.

l'amiral Coligny fut massacré par les bourreaux dévots du catholique Charles IX, la nuit du 24 août 1572, époque des *rigueurs salutaires* de la Saint-Barthélemy, comme on les appelait sous la Restauratiou de 1814! Sophie Arnoud débuta à l'Opéra en 1757 et se retira en 1778; elle fut aussi célèbre par ses talents que par son esprit et ses nombreuses saillies. Passant un jour devant les portraits des ministres *Sully* et de *Choiseul*, elle dit: «*voici la recette* «(montrant Sully), et *voici la dépense* (désignant le second)». Elle était souvent maligne, quelquefois fort leste dans ses boutades d'esprit; parlant un soir d'une demoiselle *Levasseur*, qui jouait le rôle d'Iphigénie en Tauride dans un état presque complet d'ivresse: «on s'est trompé, dit-elle, on aurait du mettre sur l'affi-«che *Iphigénie en Bourgogne*». Et comme malgré cela le parterre l'applaudissait outre mesure: «cela n'est pas étonnant, ajouta-«t-elle, elle a la voix du peuple». Cette chanteuse avait effectivement la voix fort criarde, selon ce que l'on rapporte. Une demoiselle *Caroline Wuïet*, pensionnaire de Marie-Antoinette, reine de France, on ne sait à quel titre, jeune personne de beaucoup d'esprit et qui ne pouvait pas souffrir les *vers blonds*, fades et doucereux, comme elle le dit quelque part, écrivit ceux qu'on va lire sous le portrait de Sophie Arnoud;

Ceci ressemble à tout, l'original à rien;
Mélange inconcevable et de mal et bien,
L'argile s'anima d'un atôme céleste,
Le démon fit la tête et l'Eternel le cœur:
Le hasard et l'amour se chargèrent du reste.

On prétend que Mlle Wuïet avait fait ces vers pour son propre portrait, mais qu'un excès de modestie l'empêcha de se les appliquer.

Il est d'autres noms d'actrices distinguées que j'ai entendu citer, mais qui m'échappent totalement de la mémoire maintenant. Je mentionnerai néanmoins Mme *Maillard*, dont les débuts eurent lieu à l'Opéra en 1782. On se rappelle encore sans doute quelque part la belle déclamation, la noblesse, la dignité, l'énergique sensibilité, les développements de la personne de cette tragédienne

lyrique d'une haute stature, portant merveilleusement le vaste manteau de Clytemnestre, de la femme d'Agamemnon, du roi des rois, et que l'Opéra n'a point encore remplacée; Mme *Branchu*, qu'il faut avoir vue dans *Alceste, Armide, Iphigénie en Aulide* et en *Tauride, Didon, Sémiramis, les Bayadères*, etc., pour comprendre tout ce qu'a perdu le grand Opéra où sa place est demeurée vacante; Mlle *Himm*, depuis Mme *Albert*, excellente cantatrice française, élève du Conservatoire de Musique (ainsi que Mme Branchu) où elle mérita en 1805 le premier prix de chant, et qui exécuta en 1808 à l'Institut, avec un goût exquis, la cantate de *Marie Stuart*, qui venait d'y remporter le grand prix de composition musicale. Cette habile cantatrice s'est trop hâtée de quitter la scène de l'Académie royale de Musique, où elle jouissait à tous égards d'une juste célébrité, et où elle a laissé de vifs regrets.

Ce théâtre posséda en outre MM. *Legros, Rousseau, Chéron, Adrien* (ils étaient trois frères, tous trois musiciens et chanteurs), *Lainez, Bertin, Laforet, Lays* (François), qui débuta à ce théâtre en 1779, et fut l'un de ses meilleurs chanteurs comme de ses meilleurs acteurs. *Lays* naquit en février 1758 à la Barthe-de-Nètes; il fut longtemps enfant de chœur, et destiné à l'état ecclésiastique; mais sa belle voix, son talent le firent désirer à Paris, où on l'appela et où sa vocation naturelle le détermina promptement à se rendre; ses débuts furent heureux, et il jouit de la constante faveur du public jusque dans un âge très avancé. Il avait fait de bonnes études, possédait des connaissances en composition, et a beaucoup écrit, mais jamais il ne publia rien. *Anacréon chez Polycrate*, de Grétry, fut toujours son triomphe: il est vrai de dire qu'il y était inimitable; lorsqu'il mourut il était encore professeur de chant au Conservatoire de Musique. C'est dans ce même opéra d'*Anacréon* que se faisait aussi remarquer Adrien, cité plus haut, entré à l'Opéra en 1787; il fut dans *Iphigénie en Aulide, Œdipe, Alceste, Adrien* (rôle de Cosroès); *Tamerlan*, etc., l'un des meilleurs comédiens et des plus beaux acteurs tragiques que l'on ait jamais vu sur le théâtre. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur le superbe tableau de Phèdre, par *Guérin*: le Thésée est le portrait d'Adrien, qui voulut bien poser

pour le peintre lors de l'exécution de ce chef-d'œuvre de l'école de peinture française. Adrien eut pour digne successeur sur la scène *Dérivis* le père, qui le remplaça successivement dans tous ces grands rôles, où il se montra l'habile émule du tragédien que l'état de sa santé et de sa voix contraignit à abandonner cette carrière où son âge lui permettait de rendre encore de longs et utiles services. Dérivis était élève du Conservatoire de Paris, ainsi que *Nourrit* père, dont le début eut lieu à l'Opéra dans la première représentation de *Sémiramis*, premier ouvrage de *Catel*, aussi élève du Conservatoire, de la classe de *Gossec*, et qui devint ensuite l'un des meilleurs professeurs d'harmonie de cet établissement. Nourrit remplaça Lainez comme ténor; il fournit une brillante et laborieuse carrière pendant plus de vingt ans qu'il soutint presque seul tout le poids du répertoire du grand Opéra. Son fils *Adolphe* lui succéda et le surpassa; il se trouvait encore alors entouré d'artistes du premier mérite, tels que *Levasseur, Dérivis* père et fils, *Lays, Provôt*, etc.

J'ai entendu faire une remarque curieuse, que je dois croire exacte et venir de source certaine, c'est que depuis la création du grand Opéra français (c'est-à-dire depuis 1669) jusqu'à nos jours, on a compté sur ce théâtre *dix-huit premières chanteuses, quatorze premiers ténors, quatorze premières basses, et quatorze chefs d'orchestres,* jusques et y compris M. *F. Habeneck.*

L'art dramatique ne fut point en arrière pendant cette seconde moitié du dix-huitième siècle sur la scène de l'Opéra-Comique; jamais plus nombreuse, plus riche réunion de talents de tous genres ne s'y est rencontrée, et ne s'y verra peut-être de longtemps. Après *Laruette, Caillau, Trial, Ménier,* et d'autres encore qui furent les créateurs du genre, les fondateurs de l'Opéra-Comique français, après l'expulsion des arlequins, des pantalons, des colombines, et des cassandres italiens, on se rappellera avec un vif plaisir, et de plus vifs regrets encore, MM^{mes} *Desforges, Dugazon, Saint-Aubin, Crétu, Rose Renaud, Davrigny, Scio, Jenny Bouvier, Auvray, Philis, Gavaudan, Aubert-Lesage, Gonthier, Carline-Nivelon, Pingenet* aînée et cadette, *Rolandeau,* ainsi que MM. *Philippe, Granger, Chenard, Rézicourt, Moreau, Dozinville, Lesage, Baptiste, Gavaux, Julliet,*

Martin, *Elleviou*, *Gavaudan*, *Solié;* ce dernier était douée d'une profonde sensibilité, d'une physionomie pleine de mobilité et d'accent, d'une élocution facile, franche, d'un tact, d'une finesse, d'un art incroyable à l'aide duquel il savait faire valoir les moindres détails; Solié était de plus compositeur agréable et de bon goût; il a donné sur ce théâtre plusieurs jolis opéras qui ont réussi, tels que *la Suite des Petits Savoyards*, *le Secret*, *le Jokey*, *et le Chapitre second*. Gavaudan, du même théâtre, mérita le surnom de *Talma* de l'Opéra-Comique, et fut l'un des plus touchants, des plus pathétiques interprètes des beaux ouvrages de Berton, je veux parler de *Montano*, du *Délire*, comme il en était le plus élégant, le plus bouffon dans *Aline* et dans *Ponce de Léon*. Sans avoir beaucoup de voix, il chantait agréablement dans le genre léger, et avec une expression profonde dans le genre sérieux. Mme Gavaudan, son épouse, douée d'une rare intelligence, d'une finesse et d'une vivacité extrême, chantait avec grâce, et jouait la comédie avec ce naturel, cette aisance, cette entente de la scène et des convenances qui font les parfaits comédiens, et dont elle avait sous les yeux les modèles vivants dans tous les artistes que j'ai nommés précédemment. On ne devrait jamais permettre que de pareils talents quittassent la scène sans avoir fait des élèves: ce serait le meilleur moyen de conserver les bonnes traditions qui se perdent tous les jours.

Pierre Gavaux, beau-frère du précédent, vit le jour à Béziers en 1764, et fut musicien presqu'en naissant, tant sa vocation naturelle l'entraînait puissamment vers cet art. Il occupa comme acteur et comme compositeur une place très honorable au théâtre de l'Opéra-Comique, pour lequel il écrivit: *le Major Palmer*, *Sophie et Moncar*, *le Petit Matelot*, *le Traité nul*, etc., ainsi que plusieurs jolies productions pour le théâtre des Variétés. On raconte qu'il fit avec l'abbé *Tindal*, son maître de latin et de plus fort bon musicien, la lecture du *Stabat Mater* et de *la Servante justifiée* de *Pergolèse*, qui venaient de pénétrer en France, et que tous deux s'écriaient à chaque morceau, dans leur enthousiasme: « quiconque n'aime pas la musique « doit être damné. » P. Gavaux étudia la composition sous la direction du célèbre *Beck*, de Bordeaux, et composa vingt ouvrages, entre

autres le *Pygmalion* de *J.-J. Rousseau*. Le petit opéra intitulé *le Bouffe et le Tailleur,* qu'il donna au théâtre des Variétés, et qui était représenté avec tant de verve et de gaîté par *Bosquier Gavaudan,* excellent acteur dans plus d'un genre, et neveu de Gavaudan de l'Opéra-Comique, cet ouvrage, dis-je, a été construit sur une anecdote du temps où le fameux chanteur *Farinelli,* né à Naples en janvier 1705, était devenu, on ne sait comment, premier ministre du roi d'Espagne. Un tailleur, mélomane de sa nature, avait été chargé de faire un habit magnifique pour le sieur *Farinelli,* premier ministre; mais il ne voulut recevoir pour prix de ce riche vêtement que la faveur d'entendre cet homme si extraordinaire qui ne chantait que pour le roi. Monsieur le premier ministre voulut bien le satisfaire, et chanta; puis, à son tour, il exigea que le tailleur accepta le double du prix de son habit: ce à quoi il finit par se résigner. On a brodé sur ce canevas l'intrigue de l'opéra en question, dont le fond cependant est véritable.

N. Martin, né à Paris en 1770, fut d'abord fort habile sur le violon, et employé comme tel dans l'un des orchestres de la capitale. Il possédait, sans s'en douter, une des plus belles voix, des plus étendues que ténor vivant eût jamais fait entendre, puisqu'il pouvait articuler depuis le *fa* au-dessous des cinq lignes de la portée, à la clef de *fa* sur la quatrième ligne, jusqu'à l'*ut* aigu de la haute-contre, c'est-à-dire une échelle pleine, sonore, juste, timbrée, éclatante de dix-neuf sons d'une parfaite égalité dans toutes les parties de ce vaste domaine. Poussé par ses amis à l'étude du chant, il s'y livra avec une ardeur extrême, et devint l'un des plus parfaits chanteurs que l'on eût jamais entendu, après *Garat.* Il eut un instant la tentation d'entrer au grand Opéra, mais on ne lui trouva pas assez de *moyens* dans ce temps-là, où l'on criait beaucoup plus que l'on ne chantait (à l'Opéra!). Il tourna donc ses regards et ses espérances vers la scène de l'Opéra-Comique, où il obtint un triomphe complet, et où il devint presqu'aussi bon comédien qu'il était excellent chanteur: chose excessivement rare. N. Martin parcourut pendant trente ans la plus brillante carrière; il fut premier chanteur de la chapelle de l'empereur Napoléon, et chantait la musique d'é-

glise avec autant de simplicité, de noblesse, de sensibilité, qu'il déployait de richesse, de feu, de brillant dans la musique dramatique; sa voix était tellement égale qu'il était impossible de saisir le son qui terminait le registre de la voix de poitrine et servait de passage à la voix de tête. Il était petit neveu de Martin, célèbre chimiste, connu et renommé surtout pour ses beaux vernis.

J'ai indiqué par leur nom les principaux artistes de cette belle réunion des plus rares talents, dont la perte a entraîné la disparition et l'oubli des nombreux chefs-d'œuvre de nos grands maîtres, que l'on ne peut plus représenter, faute d'interprètes dignes d'eux, grâce à l'étrange manie qui a passé par la tête du public d'avoir du *romantisme*, du *fantastisme* au lieu de littérature, des *chanteurs* au lieu de bon comédiens, et des *vocalises* en place de chant dramatique.

Audinot, acteur à la comédie italienne, fondateur et directeur du théâtre de l'Ambigu-Comique, qui portait autrefois son nom, comme celui de la Gaîté portait celui de *Nicolet,* son fondateur, Audinot, dis-je, fit représenter à l'Opéra-Comique plusieurs jolis ouvrages, entre autres le *Tonnelier,* demeuré fort longtemps au répertoire courant. Une fille d'Audinot se faisait remarquer en 1782, au grand Opéra, comme habile chanteuse.

C'est sur le théâtre de l'Opéra-Comique que l'on vit en 1791, pour la première fois, un opéra sous le titre de *le Club des Bonnes-Gens,* dont les paroles et la musique étaient du même auteur, *Beffroy de Reygny,* né à Laon en 1757, et que l'on connaissait plus généralement sous le nom de *Cousin Jacques.*

Anseaume, de Paris, a aussi donné à ce théâtre, dont il était le secrétaire, quelques jolis opéras, dans le nombre desquels on doit se rappeler *les Chasseurs et la Laitière,* auxquels on doit conserver un souvenir.

La révolution française rétablit les comédiens français dans l'exercice de leurs droits de citoyens, qu'aucune raison de quelque valeur n'avait pu et n'aurait jamais dû leur faire perdre: cette restitution ne fut qu'une justice; cependant quelques uns d'entre eux ne comprirent pas assez que toute liberté, tout droit quelconque a une

limite nécessaire, naturelle, qui est la liberté, le droit d'autrui, et que lorsque cette limite est dépassée, ce droit, cette liberté deviennent des éléments d'oppression pour le droit et la liberté de ses semblables: c'est un anxiôme sans réplique. M. *Joseph Alexandre de Ségur,* fils du maréchal de ce nom, homme d'esprit, du meilleur ton, d'une extrême politesse, a écrit plusieurs ouvrages représentés avec succès à l'Opéra-Comique; à l'époque où l'égalité radicale était devenue l'épidémie générale, et où tout le monde se tutoyait à tort à travers, hommes, femmes, jeunes, vieux, sans se connaître, sans s'être jamais vus, un comédien discutant avec M. de Ségur, se permit de lui adresser quelques propos fort malséants, auxquels M. de Ségur se contenta de répondre spirituellement: «mais monsieur «El...... vous me parlez d'une étrange manière! vous ne vous sou-«venez donc pas que depuis la révolution nous sommes tous «égaux?» A ce titre, dont certaines conséquences sont invariables, le comédien devait à l'homme de lettres au moins les égards dont il aurait trouvé fort mauvais que l'on eût manqué envers lui, et dont les premiers sont la bienveillance et l'urbanité.

Cette tendance à une supériorité absolue que l'on remarque surtout chez les comédiens *chanteurs,* supériorité complétement illusoire (comme je l'ai expliqué plusieurs fois) ne saurait résider que dans un cerveau obscurci par les vapeurs de la plus aveugle et de la plus trompeuse vanité; ce penchant à se croire, sans cause comme sans droits, supérieurs et despotes de tous les artistes, vient uniquement de ce que la voix humaine, la voix chantante, est de tous les instruments le plus à la portée du vulgaire, celui qui sympathise le mieux avec toutes les espèces d'intelligences, qui parle le plus directement aux sens, conséquemment qui est le plus généralement apprécié. J'ai eu plus d'une raison pour insister comme je l'ai fait, et comme je ne cesserai de le faire, sur le mérite incontestable des instruments et des instrumentistes; j'ai d'abord la conviction la plus profonde que la musique, en général, peut bien plus aisément se passer des voix que celles-ci ne peuvent se passer des instruments. *La musique instrumentale* peut exister dans toute la plénitude de sa puissance sans le secours des chanteurs, depuis le

simple duo de flûtes, ou de violons, jusqu'à l'ouverture dramatique et à l'imposante conception de la symphonie : l'expérience de plusieurs années l'a démontré jusqu'à l'évidence. Les trios de Beethoven, les quatuors de Haydn, les quintetti de Mozart, les symphonies de ces grands maîtres, les bonnes musiques de nos régiments, l'ouverture du *Jeune Henri*, ainsi que cent autres, les concerts du Conservatoire, les concerts *Valentino*, les délicieuses soirées de *Baillot*, et jusques aux concerts *Musard*, ont prouvé, sans qu'il soit possible de le contester, que les instruments peuvent se passer des voix, et que les voix ne sauraient soutenir une heure l'attention sans le secours des instruments. Réunissez les premiers compositeurs du monde et ordonnez-leur de composer un opéra en cinq actes pour des voix *sans orchestre :* j'attends leur réponse, que je devine d'avance ; ou pour rendre la proposition moins absurde, offrez à tel ou tel autre compositeur en renom deux ou trois voix à quatre-vingt mille francs pièce, et avec cela un orchestre de ménétriers de village, puis demandez-lui comment il s'y prendra pour se faire écouter pendant cinq heures avec de pareils éléments ? On ne peut pas faire un opéra sans voix, je le sais ; mais on ne peut pas faire de musique sans instrumentistes : cela est positif. C'est donc de la réunion de ces derniers avec les voix, de l'ensemble, que résulte l'effet, ce charme de l'oreille et du cœur, et dont le public jouit sans se soucier, sans se donner la peine de savoir, de comprendre *d'où lui vient ce plaisir*. L'orchestre, pour lui, est un mot sans individualité : c'est un résultat. *La musique !* crie-t-il, quand il s'impatiente d'attendre, et il ne sait ni à qui, ni de quoi il parle, si c'est à l'auteur, aux comédiens, à des hommes, ou à un orgue de barbarie qu'il s'adresse ; il sait que l'orchestre est là pour l'amuser, et il regarde en l'air : il n'y prend garde que quand il se tait ; semblable à ces gens qui dorment profondément au milieu du plus grand bruit et qui s'éveillent sitôt qu'il cesse. L'*orchestre !* la *musique !* voilà des mots que l'on comprend parce qu'on y attache une idée, parce qu'ils produisent des effets connus ; mais, *un musicien !* qu'est-ce que c'est que cela ? Il faut réfléchir, il faut raisonner, comprendre ; on n'a pas le temps et l'on passe outre sans plus s'en inquiéter ; or,

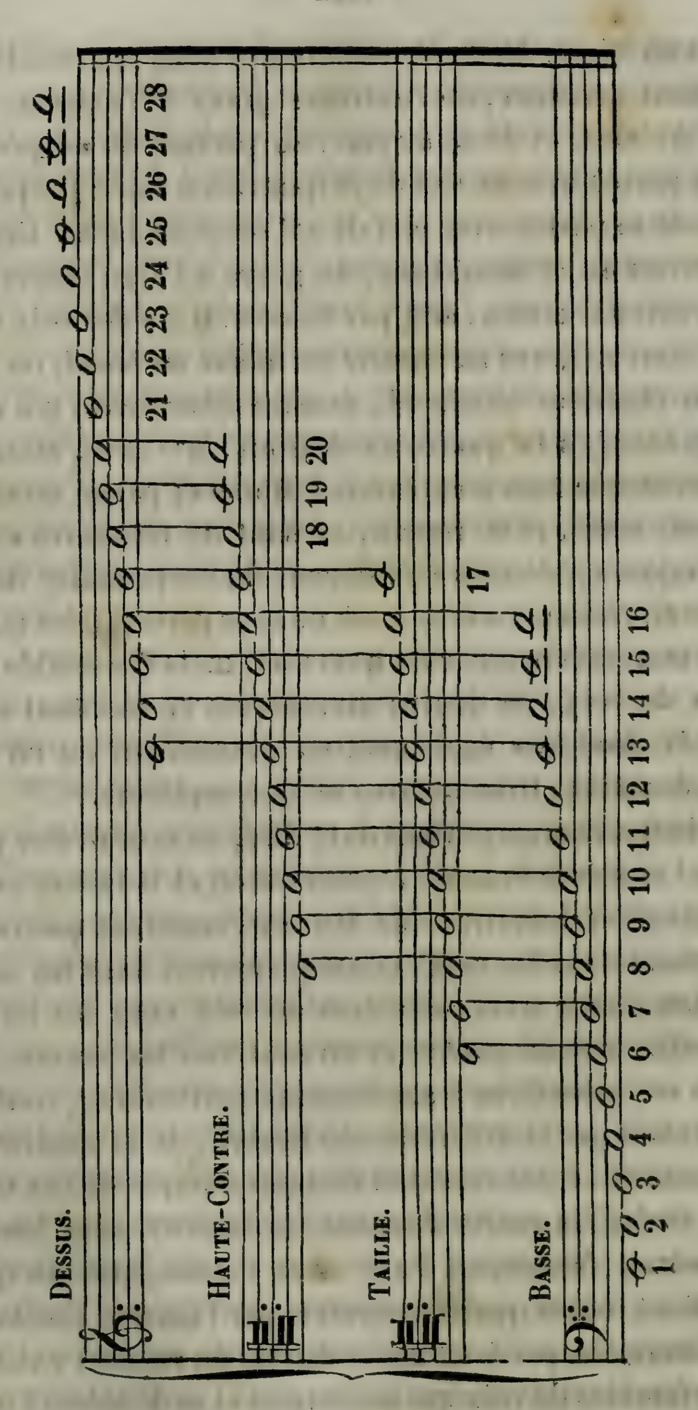
comme on n'a nulle estime pour les choses qu'on ignore, et fort peu pour celles que l'on ne comprend pas, voilà pourquoi la condition de *musicien* est si précaire et si peu honorée. Cependant, un individu possédant une *voix* est déjà à moitié chanteur : peu d'années d'étude feront le reste. Un homme pourvu d'un bon *instrument* n'est rien, s'il ne sait s'en servir, et il lui faut quinze ans pour y parvenir: compte-t-on cela décidément pour rien? j'en ai peur. Toutefois, il serait sage et juste en même temps, ce me semble, de renoncer à de puériles et ridicules prétentions, à une supériorité purement imaginaire; que l'on se hâte de reconnaître l'égalité des mérites, le bien général dans leur ensemble également balancé, d'assurer une équitable considération à tous ainsi qu'une existence honorable, moins disproportionnée, et alors on commencera à parler raison, à ce que je crois du moins.

On distingue la *voix parlante* de la *voix chantante*, tout le monde sait cela; mais ce que l'on ne sait pas assez, c'est que ces deux *voix*, si différentes entre elles, sont produites par la même source, le même organe; la première est brève, accentuée, sèche, rapide comme la pensée qu'elle est chargée d'exprimer, non pas sur un même son et d'une manière en quelque sorte psalmodique, mais par de nombreuses nuances, imperceptibles, inappréciables pour l'oreille et l'intelligence qui en sentent l'ensemble nécessaire, et ne sauraient en saisir ni en analyser les détails d'une manière fixe. *Pythagore*, dont j'ai déjà parlé au commencement de cet ouvrage, prétendit systématiser toutes ces nuances, en donner pour ainsi dire la *gamme*, le *solfége*, et soumettre à l'appréciation, au calcul, les intervalles les plus minimes, les plus insaisissables. *Aristoxène*, son concurrent, sans renoncer absolument à la partie arithmétique, au fractionnement théorique du système de Pythagore, voulut du moins que l'oreille fut juge des intervalles qu'elle pouvait rationnellement apprécier, comparer, et accepter enfin comme régulièrement connus et praticables: de là naquirent les deux écoles qui partagèrent l'antiquité sur la théorie des intervalles et des sons musicaux.

La *voix chantante* se partage différemment, et se divise en *grave*, en

médium et en *aiguë.* L'échelle entière des sons appréciables que les voix peuvent articuler, de l'extrême grave à l'extrême aigu, est d'environ 27 *sons*, et de 28 *au plus*, en partant du *mi grave* au-dessous de la portée avec la clef de *fa* quatrième ligne jusqu'au *ré aigu* au-dessus de la portée avec clef de *sol* seconde ligne. Cette échelle peut se diviser en 47 demi-tons, du grave à l'aigu comme de l'aigu au grave, soit par dièses, soit par bémols. Il y a des voix exceptionnelles qui font au grave *mi naturel* et même *mi bémol;* on a entendu à Paris un chanteur allemand, nommé *Elmenreick,* qui descendait jusqu'au *si bémol,* à la quarte au-dessous! Mme *Sessi*, attachée à l'Opéra Italien et que l'on a entendue à Rome et parmi nous, montait jusqu'au *sol;* mais, je le repète, ce sont de très rares exceptions, presque toujours obtenues aux dépens du corps entier de la voix. Voici donc en résumé *l'échelle totale* de sons perceptibles que peuvent articuler, non pas chaque voix humaine, mais l'ensemble des divers caractères de voix, 28 degrés diatoniques en montant ou en descendant, 47 *demi-tons* également en descendant ou en montant: voilà leur domaine, trois octaves et une septième.

Cette échelle, comme je viens de le dire, ne saurait être parcourue par un seul et même organe. L'observation et la raison ont indiqué une classification définitive, de laquelle résultent *quatre divisions* bien tranchées dans les voix, conséquemment dans les sons. Cette classification donne trois caractères de voix chez les hommes, la *basse,* la *taille,* la *haute-contre,* et un seul chez les femmes, le *dessus.* Chacun de ces caractères a son étendue particulière, indépendante des trois autres par la différence du timbre, de la qualité d'organe et de la sonorité; il est essentiel de tenir compte de ces trois différences, le *timbre,* la *qualité d'organe,* la *sonorité,* sans lesquelles on les confondrait facilement l'une avec l'autre, attendu que *quatre degrés* les lient toutes quatre ensemble par l'*unisson* absolu, comme je vais le démontrer par *le tableau ci-dessous* du rapport existant entre ces quatre familles de voix qui se croisent et se doublent l'une l'autre depuis un certain point jusqu'à un certain autre.



On voit par ce tableau que chaque caractère de voix, dont je donne l'étendue possible du grave à l'aigu, ne commence point immédiatement au point où le précédent cesse, mais se pose au

contraire, suivant sont étendue naturelle au grave, à l'unisson d'une certaine quantité de degrés, et que le point de départ est, pour la *taille*, à une sixte au-dessus du point de départ de la basse; pour la *haute-contre*, à une tierce au-dessus du point de départ de la taille; pour le *dessus*, à une sixte au-dessus du point de départ de la haute-contre. Ces quatre voix, qui sont à l'unisson parfait pendant quatre degrés consécutifs, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, ne se séparent point à l'aigu dans les mêmes proportions; la *taille* termine son échelle un degré plus haut que la basse, la *haute-contre* termine la sienne à la quarte au-dessus de la taille, et le *dessus* achève son mouvement ascendant à une neuvième plus haut que la haute-contre. La basse à cinq sons parfaitement libres et indépendants des trois autres voix, le dessus en a huit. Ces quatre voix, comme je l'ai dit, ne peuvent articuler que 28 degrés diatoniques dans leur plus grand développement, bien que la basse en possède 16, la taille 12, la haute-contre 13, et le dessus 16.

La basse compte une subdivision: celle que l'on nomme *baryton*, ou basse chantante; celle-ci descend à quelques degrés de moins que la basse proprement dite, monte à quelques degrés de plus, est moins forte, mais plus souple, plus agile, et vocalise facilement.

Le dessus possède également une subdivision sous les noms de *contralto*, ou de *mezzo soprano*, ou de *second-dessus*, qui monte moins haut que le dessus et descend quelque fois de quatre et même cinq degrés plus bas que le premier dessus. Cette voix, comme solo, est rarement juste, mais dans les chœurs, elle remplace avec avantage la haute-contre, qui de jour en jour devient plus difficile à trouver. Il y avait autrefois *plusieurs autres subdivisions*, qui avaient fait porter jusqu'à *huit* le nombre des clefs que l'on plaçait en tête des portées, dont sept pour les voix, et une pour les instruments aigus: la clef de *sol* sur la seconde ligne; mais les progrès obtenus dans l'art du chant, les immenses développements donnés aux voix par des études sérieuses et constantes, à la composition par le génie, la science, le talent, toutes ces causes réunies ont fait franchir les limites restreintes dans lesquelles les anciennes théories avaient

emprisonné les voix; les deux subdivisions du *baritono* et du *contralto*, suivant l'opportunité pour chacune, sont les seules reconnues maintenant.

Une extension extraordinaire de la voix donne à certains chanteurs, à certaines chanteuses une situation en apparence dominante sur tous ceux qui les entourent; mais les compositeurs modernes tombent, à mon sens, dans une étrange aberration en écrivant exclusivement pour ces *voix* accidentelles et *exceptionnelles;* comme si elles pouvaient se reproduire, se multiplier au gré de leurs désirs, ou seulement comme si ces voix pouvaient conserver jusqu'à la fin d'une longue carrière théâtrale la même étendue, la même force, la même fraîcheur, la même souplesse; la plus simple réflexion devrait leur faire comprendre que les ouvrages composés d'après ce faux système suivent inévitablement le sort des chanteurs pour lesquels on les a exclusivement écrits, et meurent prématurément avec eux, souvent avant eux; que dans le salon de la maison d'à-côté, on n'en peut pas dire quatre notes, qu'*en province c'est bien pis*, qu'au théâtre ils faut les refaire, ou les défaire, et toujours les gâter, pour les arranger à la taille de quiconque se présente pour y débuter, parce qu'une *servile complaisance* a détourné la plume qui pouvait et devait faire de bonne musique, et l'a entraînée à écrire *des tours de force,* ou de *plats canevas,* comme on en fait tant en Italie, sur lesquels chaque chanteur peut impunément faire tout ce qui lui passe par la tête, sans que cela touche au fond qui est toujours le même, c'est-à-dire de la plus parfaite insignifiance, de *la plus complète nullité.* Il résulte de ce double abus que l'on voit bientôt tel chanteur, ou telle chanteuse, fatigué, épuisé, ne plus rendre qu'imparfaitement les morceaux ainsi sacrifiés, et les abandonner promptement à d'autres pour lesquels ils sont à peu près inabordables, et qui, moins bien partagés du côté des moyens, se sentent peu curieux de s'y présenter sous un aspect défavorable. Ajoutez à cela la fatale manie de tenir constamment les voix sur les cordes les plus élevées, de forcer toutes leurs limites naturelles, ce qui les oblige promptement *à crier au lieu de chanter,* et vous aurez le secret de la cause qui les condamne en peu de temps au silence,

et de la déplorable décadence de notre scène lyrique. On compose maintenant comme si un opéra ne devait jamais être chanté que par celui ou celle pour qui il a été écrit. On ne songe qu'aux capacités, aux caprices de la capitale, et nullement à se rendre exécutable, au moins passablement, en province, où il faut alors transposer, couper, arranger, ou pour mieux dire déranger une foule de choses que des voix courtes, grosses, lourdes, paresseuses, ou seulement bornées dans leur étendue, ne peuvent absolument chanter comme on les a écrites pour Paris, c'est-à-dire en dehors de toutes les sages conditions d'un juste terme moyen qui permette à tous d'en approcher plus ou moins; on ne réfléchit pas non plus combien cette perpétuelle tension de la voix nuit à l'art dramatique, au talent du comédien et à l'accent musical.

Mais, me dira-t-on, qu'entendez-vous par l'*accent musical?* Pour répondre à cette question comme je la comprends, je poserai d'abord en principe que la musique est un art tout de sensations, de sentiment, qu'il agit directement sur le cœur dont il ébranle les affections, et que lui chercher des similitudes mathématiques, des causes on des effets méthaphysiques, c'est s'abuser complétement sur sa véritable nature, c'est tenter de le matérialiser, et risquer de battre le vent dans l'obscurité. Où donc chercher cet *accent musical?* dans l'âme; c'est là qu'il faut fouiller, c'est là qu'il faut frapper. Il y a au fond de ce noble présent de la divinité deux sources fécondes et intarissable deux grands accents, pères de tous les autres qui n'en sont que les déductions, *la joie* et *la tristesse.* La joie est vive, tendre, animée, elle peut conduire à la folie; la tristesse est sombre, lente, passionnée, elle peut conduire à la haine, à la colère, au désespoir: ce sont là leurs termes extrêmes. Mais dans chacune de ces deux grandes divisions, que de modifications! que de nuances diverses! c'est au génie à les caractériser, c'est aux âmes élevées et sensibles à les sentir, à les comprendre, c'est au vrai talent enfin à les reproduire et à les faire passer dans les âmes des auditeurs; et l'on n'exprime jamais si bien que ce que l'on ressent profondément soi-même: voilà comme j'entends l'*accent musical.*

Il est, à propos des voix et du chant, un sujet très important

sur lequel quelques mots ne me semblent point déplacés ici, en ce qu'il s'agit de la culture et des progrès de l'art en général, je veux parler *des Conservatoires*. L'idée première de ces établissements remonte évidemment *à Charlemagne,* fondateur à Metz, à Soissons, et dans son propre palais, des premiers établissements d'éducation musicale qui aient existés. Depuis, et jusqu'en 1700 à peu près, j'ai vainement cherché la trace de quelque instruction régulière et publique que ce soit touchant l'art musical: nous ne les retrouvons à Naples et à Venise qu'en 1770 et 1771. Naples en possédait trois: ceux de *Santa Maria di Loretto, della Pietà* et de *Santo Onofrio;* on n'y recevait que des enfants du sexe masculin depuis l'âge de huit ans et ils y pouvaient rester jusqu'à vingt ans. Ces écoles étaient de pieuses fondations, des espèces d'hôpitaux destinés aux orphelins, aux enfants de familles pauvres, ou aux enfants trouvés; ils y étaient logés, nourris, entretenus et instruits; quatre cent et quelques élèves étaient répartis dans ces trois établissements, où l'on admettait aussi des élèves payant pension; l'éducation principale était probablement la musique; cependant, il n'y avait qu'*un seul maître externe* qui venait donner leçon de clavecin, un seul pour le violon, un pour le cor, un seul enfin pour chaque instrument: la musique proprement dite, la composition et le chant étaient enseignés par des maîtres internes; on y faisait, comme on le voit, des élèves instrumentistes propres aux diverses services et aux besoins des orchestres. En sortant de ces établissements, les élèves étaient parfaitement libres d'entrer dans les théâtres ou dans les églises, selon leur vocation particulière; c'était alors un titre à la considération que celui d'*élève du Conservatoire*: les temps sont bien changés!... en 1811, il n'existait plus à Naples que celui *Della Pieta.* Les élèves de ces maisons donnaient de temps à autres des *exercices publics*; ces exercices consistaient en oratorios, motets, cantates, en petits opéras, qu'ils composaient, copiaient, exécutaient et chantaient eux-mêmes, ce qui contribuait puissamment à former de bonne heure leur oreille, leur jugement et leur talent. On les employait dans les églises lorsqu'ils étaient en état d'y rendre des services, moyennant une rétribution au profit du Conservatoire, ce qui

constituait une notable partie de son revenu, attendu qu'il n'y a presque pas d'église, en Italie, où le service ne se fasse en musique et tous les jours.

Les conservatoires de Venise au nombre de quatre, l'*ospedale della Pieta*, (l'hôpital de la Pitié), *le Mandicanti* (les Mendiantes), *le Incurabili* (les Incurables), et l'*ospedaletto di San Giovanni e Paolo* (le petit hôpital de Saint-Jean et Saint-Paul), étaient organisés de la même manière que ceux de Naples, au moyen des dons publics et particuliers, répandus dans le même but et produisant les mêmes résultats, avec cette différence que l'on n'y admettait *que des jeunes filles*, tenues fort sévèrement, et qui n'en sortaient que pour se marier. Ces établissements furent supprimés en 1772 environ, malgré leur incontestable utilité; ce qu'il y avait de curieux, c'est que dans les *exercices publics* que l'on y donnait, ainsi que cela se pratiquait à Naples, tous les rôles d'hommes, les instruments à cordes ou à vent y étaient joués par des femmes. Nous verrons comment ces institutions ont été imitées en France et quels en ont été les résultats.

La révolution de 1789 vit les muses effrayées, les arts sans asiles, les artistes sans existence, prêts à s'expatrier sans exceptions; M. *Sarette*, homme d'une haute et courageuse intelligence, amateur chaleureux et persévérant des beaux-arts, conçut l'heureuse idée d'empêcher ce malheur; dans ce but, il forma à Paris, rue des Fossés Montmartre, dans l'ancien hôtel de la Banque de France, un dépôt de toute sorte d'instruments et de musique, avec l'autorisation de l'illustre *Lafayette*, général en chef alors de la garde nationale. Il rassembla dans cet hôtel, situé en partie sur la place des Victoires, un noyau de quarante et quelques musiciens, sortant des régiments des gardes françaises, qu'il organisa pour le service de la garde nationale parisienne. M. Sarette avait fait d'assez fortes avances pour cet établissement, mais elles lui furent remboursées en 1790, et la municipalité de Paris prit alors à ses frais le corps de musique dont le chiffre fut porté à soixante dix-huit musiciens, qui devaient leurs services à la garde nationale, et pour toutes les fêtes civiques

institués à cette époque. M. Sarette parvint à rattacher à ce corps de musique un grand nombre d'artistes prêts à quitter la France; mais malheureusement la garde payée fut supprimée en 1792, faute de fonds suffisants pour continuer à la solder. J'ai dit, je crois, quelque part que *le baron de Breteuil* avait fondé une école de chant et de déclamation pour douze jeunes filles et douze jeunes garçons, sous la direction de M. *Gossec*; cette école n'eut pas d'heureux résultats. Lors du licenciement de la garde nationale, M. Sarette obtint la formation d'une école gratuite de musique, à laquelle il rattacha de nouveau nos artistes, qui se voyaient dans la cruelle nécessité, et pour la seconde fois, d'aller demander à l'étranger le pain que leur refusait la France. En 1793, la Convention Nationale adopta le principe organisateur du Conservatoire de Musique, et en 1795 cette organisation fut définitivement fixée par une loi. Par cette loi, l'enseignement musical, dans toutes ses parties, fut dispensé par cent quinze professeurs, honorablement traités, à six cents élèves des deux sexes, tous externes; la dépense totale montait annuellement à deux cent quarante mille francs: les élèves n'y recevaient aucune autre instruction que celle relative à l'art musical. En 1802, cette dépense fut fixée à cent mille francs par an: cette énorme réduction entraîna la suppression d'un grand nombre de professeurs.

Plus tard, un pensionnat pour douze demoiselles et douze jeunes gens à demeure, logés, nourris, entretenus, instruits, et spécialement destinés au chant et à la scène lyrique, y fut annexé: il fut supprimé sous la *Restauration*: depuis la révolution de 1830, il a été à peu près rétabli. M. Sarette, créateur et directeur de cette belle institution, a eu l'art et le bonheur de soutenir son œuvre à travers toutes les vicissitudes des années écoulées depuis 1789 jusqu'en 1815, où il fut frappé brutalement de destitution par la *Restauration*, pour prix et pour récompense des immenses services qu'il avait rendus à l'art musical, aux artistes et à plusieurs milliers d'élèves; mais la reconnaissance des amis éclairés de l'art a dédommagé amplement de tant d'ingratitude ce zélé et persévérant administrateur, qui a

fondé et enraciné en France, en dépit des circonstances et presque de nous-mêmes, un monument unique dans ce pays, auquel son nom est désormais attaché d'une manière ineffaçable.

L'empereur Napoléon, roi d'Italie, fonda, en 1808, un conservatoire à Milan, sous la direction de M. *Azzioli*, homme d'un grand mérite; vingt-quatre élèves seulement y étaient admis, mais ils y étaient à demeure et totalement entretenus de toutes choses. J'ignore ce qu'est devenue cette utile institution depuis que l'Italie est retombée dans *les serres de l'aigle germanique*.

Le Conservatoire de France fut doté d'une école de déclamation et d'une bibliothèque dont les richesses s'accroissent chaque jour, et on lui doit l'inappréciable avantage d'avoir produit, outre un grand nombre de talents du premier ordre dans tous les genres, *la fixation* sur des bases solides, claires, logiques, raisonnées, des principes de l'enseignement dans toutes ses branches par d'*excellentes méthodes* justement estimées et recherchées maintenant dans toute l'Europe musicale.

Mais il n'est *aucun bien* dont il ne puisse, dans un certain cas donné, résulter *un grand mal*: le Conservatoire de Paris le prouve: je m'explique. Fabriquer outre mesure sans s'être assuré préalablement des débouchés nécessaires, du placement de ses produits manufacturés, n'est-ce pas s'exposer inconsidérément à périr écrasé sous le poids de ses productions, de ses richesses irréfléchies et irrationnelles? Par l'immense quantité d'élèves admis à toute volée au Conservatoire, on a cru possible de former le goût, de détruire l'ignorance, les préjugés, de créer une intelligence nationale, universelle, ou du moins plus répandue, de l'art musical, et la plus grande diffusion possible de l'instruction musicale dans le sein même de la nation, par des milliers de canaux issus d'une source généreuse, épurée et féconde; *qu'a-t-on gagné? Rien*. On trouve des pianos partout, même chez les épiciers et les portiers, cela est vrai; mais qu'a-t-on gagné sous les rapports du goût, du sentiment, des convenances, de l'opportunité, de la scène, de la raison, de l'aplomb? Rien, encore une fois, rien. Il est donc évident que le Conservatoire a produit, sans aucun des résultats que l'on s'en

était promis, six fois plus de musiciens que le pays n'en pouvait employer et nourrir: son louable but était de créer de grands artistes; il n'a réussi qu'à faire pulluler des malheureux, se disputant au plus vil prix, par les fatigues, l'esclavage, les dégoûts, le pain de chaque jour, tremblant pour le lendemain, maudissant à la fois leur art, leur pays et le jour qui fit éclore dans leur cerveau la funeste pensée de se faire artiste, musicien! et en France!! On va se recrier: «voyez détracteur insipide, voyez MM. A, B, C, D, E, F, G, et dites si la belle position qu'ils occupent dans le monde ne donne pas à vos assertions le démenti le plus formel. Oui, cela est vrai, joubliais ces messieurs, dont un seul est élève du Conservatoire; mais pour quelques uns qui vont à cheval, en cabriolet, achètent des hôtels, combien de centaines, possesseurs de beaux talents, oubliés, méprisés, inconnus, languissent de misère? le savez-vous? les avez-vous comptés? êtes-vous monté dans la mansarde de l'artiste? avez-vous pris un repas à côté de lui à sa modeste taverne? Non, non, vous ne savez pas toutes ces choses, et il faudrait les savoir avant d'exalter si haut la *prospérité des arts*, si semblable à *toutes les autres prospérités* dont nous sommes accablés!

Eh! d'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement? un certain nombre d'artistes de tous genres complète le personnel des trente théâtres de Paris et de sa banlieue, aux appointements de quatre cent à dix-huit cent, et deux mille francs: ces derniers sont très rares; tout le reste végète plus ou moins péniblement. On se hasarde difficilement à aller *en province*, bien que dans beaucoup de localités il manque absolument d'artistes distingués, parce qu'aucune garantie n'est donnée, aucune sécurité n'est offerte dans les entreprises théâtrales pour lesquelles on fait trop peu d'un côté, rien du tout de l'autre, dont l'existence est à chaque instant menacée, ni dans les cathédrales, d'où la parcimonie d'une part, des préjugés dignes des neuvième et dixième siècles de l'autre, ont réussi à bannir la musique et les musiciens. Les théâtres sont abandonnés à la merci d'entrepreneurs nomades aventureux, qui paient tant qu'ils peuvent, et disparaissent quand ils ne peuvent plus tenir, souvent faute d'un léger secours, et toujours parce que

le public, au goût étrange et insouciant, ne leur vient point en aide. A tout moment on n'entend parler que de fermeture de théâtre, de fuite d'entrepreneur : et je ne parle que des grandes villes ; la défiance naturelle qu'entretient à Paris ce déplorable état de choses y retient ceux qui pourraient se créer en province une existence utile à la fois pour le pays et pour eux ; ils se nuisent mutuellement ainsi resserrés dans un cadre étroit et mal disposé, ils le savent ; ils sont mal, ils le sentent, *n'importe, ils restent, crainte de pis.* Ainsi va le monde, où la peur d'un remède salutaire est souvent plus grande que la douleur du mal même ; ainsi est faite la France : qu'y faire? rien, que je sache, ou pas grand chose, si non prendre patience, en attendant que la force du mal amène quelque commotion violente qui détruise l'égoïste et poltrone apathie qui nous mine, et ne rétablisse enfin l'harmonie des droits et des intérêts de tous.

Il est une autre cause de perturbation dont l'influence est trop funeste pour qu'il soit permis ou possible de la passer sous silence. L'engouement pour le chant, ou, pour parler plus juste, pour *les voix,* a d'abord eu pour déplorable résultat l'*abâtardissement de notre scène lyrique,* le bannissement forcé de tous nos chefs-d'œuvres, et la destruction du véritable art dramatique. De plus, il est arrivé de tout ceci que, spéculant sur la *vogue nouvelle,* les chanteuses et chanteurs ont élevé leurs prétentions au point de faire monter *le chiffre de leurs traitements* au-delà de ce que l'absurde a de plus extravagant. Ces révoltantes exigences ne peuvent être satisfaites qu'aux dépens d'une foule de gens de mérite réel et solide, dont on ne saurait se passer, et que l'on n'a plus la possibilité matérielle de rémunérer décemment. Si ce désordre continuait encore longtemps, toute entreprise théâtrale deviendrait impossible. Il n'est qu'un remède à ce débordement de prétentions sans mesure qui, de Paris, gagne la province et menace d'anéantir tous les théâtres, c'est de *restituer aux artistes les pensions de retraite,* auxquelles on aurait dû avoir la pudeur de ne point toucher. Un commis de la poste, un garçon de bureau de ministère jouit d'une pension de retraite, et un artiste qui a rendu pendant vingt-cinq ans de bons et loyaux services ne peut plus compter sur

un morceau de pain dans ses vieux jours: voilà comment on protége en France les arts et ceux qui les professent!!

La musique n'a plus, comme *au temps d'Amphion*, la puissance d'émouvoir les pierres et de les ranger symétriquement en forme de murailles; toutefois, elle exerce encore sa puissance sur un assez vaste domaine pour qu'il soit facile de se consoler des pertes qu'a essuyé son pouvoir. On a prétendu à diverses reprises que *la musique* pouvait être *utilement employée* dans le traitement de quelques maladies; cependant les hommes de l'art médical n'ont pas jugé à propos jusqu'à présent, il faut le croire du moins, d'analyser la force, la portée, les effets possibles et le degré de leur efficacité dans certains cas donnés. Je ne laisserai pas de rapporter un fait, à l'authenticité duquel je crois devoir ajouter foi, qui donnerait quelque poids aux présomptions favorables à *la vertu curative* du charme de la musique, et qui me semble propre à combattre la prévention négative ou l'indifférence des maîtres dans l'art de guérir.

La princesse Belmonte, jeune et belle dame napolitaine, venait de perdre son mari: elle en avait conçu un désespoir sombre, silencieux; elle n'avait pu verser une larme, et sa santé dépérissait chaque jour davantage. Plongée dans un accablement qui la conduisait au tombeau, on ne savait plus qu'imaginer pour la distraire de sa mortelle rêverie. Les jardins du palais Belmonte passaient alors pour les plus magnifiques de l'Italie; *Antoine Raff*, premier ténor de l'Allemagne, chanteur de la chambre de l'électeur de Bavière, né à Bonn en 1710, se trouvant à Naples dans cette circonstance, obtint la permission de visiter les jardins du palais Belmonte; le plaisir qu'il y éprouva fut si vif qu'il y resta jusqu'au soir: c'était l'heure où l'on avait coutume d'y conduire la princesse, dans l'espoir que la fraîcheur, la pureté de l'air, rendraient un peu d'élasticité à son âme oppressée par la douleur. Une de ses femmes avait eu l'occasion d'entendre le chanteur A. Raff; le rencontrant dans les avenues du jardin, elle le reconnut; aussitôt, il lui vint à la pensée de le présenter à la princesse : madame de Belmonte le reçut poliment et le salua avec bienveillance Voyant que cette première tentative avait réussi, la camériste hasarda de prier sa maîtresse de l'entendre, comme l'un des plus grands talents

de son temps; la princesse, sans accepter positivement, ne refusa pas non plus; Raff avait été instruit en peu de mots de ce que l'on espérait de son mérite et de son obligeance, il interprêta en sa faveur le silence de la princesse, s'éloigna un peu, et se mit à chanter une chanson appropriée à de si tristes circonstances, dont les paroles ainsi que la musique étaient remplis de charme, et d'une douceur toute mélancoliqne. Raff avait une superbe voix et une grande habileté comme chanteur; ces avantages réunis, l'heure, le lieu, le choix du morceau surtout, l'imprévu de cette scène, la magie d'un effet inattendu, tout se réunit pour porter dans l'âme de la princesse une émotion dont elle ne fut pas maîtresse: elle se mit à fondre en larmes; dès ce moment la source de ses pleurs fut rouverte, sa santé s'améliora, on cessa de craindre pour sa vie, et le temps, ce maître souverain de toutes choses, acheva sa guérison. Cet exemple n'est pas le seul que l'on pourrait citer, car *un médecin de la cour de Louis XV* guérit une dame de qualité, devenue folle d'amour, en faisant faire, pendant six semaines, de la musique dans sa chambre trois fois par jour, sans qu'elle pût la voir, et en faisant chanter la nuit des airs dont les accents flattaient sa passion; ce moyen toucha son cœur, calma son esprit, et finit par lui rendre la raison en la portant à la sensibilité: bien des gens, peut-être, trouveront *le remède aussi extraordinaire que la maladie.* Un fait à peu près semblable est révélé par un philosophe allemand, nommé *Jean Godefroy de Herder,* habile médecin, né à Buckebourg en 1774, mort en 1806. Il dit quelque part qu'une jeune fille, attaquée d'une longue et douloureuse maladie, qu'aggravait une fièvre ardente, de laquelle était résulté, même après son parfait rétablissement, une mélancolie profonde, mêlée d'accès d'aliénation mentale, fut rappelée à la raison et à une complète guérison à l'aide du même moyen. Le médecin duquel elle recevait les soins conseilla à sa mère de lui chanter souvent les airs et les chansons qu'elle avait le plus affectionnés dans sa première jeunesse; ces chants, peu a peu, fixèrent l'attention de la jeune personne et parvinrent à l'émouvoir; alors le médecin fit exécuter ces même chants par un artiste de talent qui sut y mêler quelques variations d'un style doux et calme: la pauvre fille en fut touchée à tel point qu'elle pleura abondamment et reprit

insensiblement l'usage de sa raison. Un homme d'esprit a cité dans un de ses écrits, un joueur de flûte grec, nommé *Menias,* dont le talent avait eu jadis la puissance de guérir plusieurs malades du mal de reins, et il ajoute malignement : « qu'il n'y avait qu'un grec qui eût « été capable de raconter sérieusement une pareille histoire, et un « juif qui eût pu la croire. » Mais ceci n'est qu'un badinage railleur qui ne prouve absolument rien.

Dans les temps les plus reculés, on a reconnu à la musique une *puissance* active, inévitable, sur les mouvements de l'âme et sur les passions qui l'agitent. *Orphée,* nous dit la fable, par le charme de ses chants plaintifs et tendres sut toucher le maître des enfers et obtint qu'il lui rendit son Euridice bien aimée; *Amphion,* par la magie des sons harmonieux de sa lyre, attendrissait les animaux les plus sauvages, et jusques aux pierres qui, d'elles-mêmes, venaient se ranger à sa voix et former les murs de Thèbes. L'histoire nous dit qu'*Alexandre-le-Grand* était excité jusqu'à la fureur par la lyre de *Timothée* lorsqu'il jouait dans certains modes, et que l'emploi judicieux de quelques autres ramenait le calme dans ses esprits; que *Saül,* dans ses accès furieux, n'était apaisé que par la harpe de *David;* que les soldats grecs et romains étaient d'autant plus vivement excités aux combats qu'ils y étaient conduits au bruit des clairons, des buccins et des trompettes; qu'il en fut de même chez les anciens Celtes, conduits et stimulés par les chants héroïques et les harpes de leurs Bardes. *Eric,* roi de Danemarck, entrait en fureur lorsqu'il entendait de la musique, à ce point qu'il était capable de tuer ses meilleurs amis lorsqu'il était pris de ces sauvages accès, et *Charles IX,* après l'horrible boucherie de la Saint-Barthélemy, ne trouvait que par la musique quelque relâche aux tourments affreux que lui faisaient endurer les remords vengeurs, juste châtiment de ses crimes atroces. Je pourrais peut-être multiplier ces exemples, mais je crois que ceux que je viens d'exposer suffiront pour appuyer cette opinion que, si la musique est capable d'opérer les mouvements que je viens d'indiquer, il pourrait n'être pas impossible d'obtenir de son application raisonnée, dans certaines circonstances, des résultats satisfaisants et inespérés. Mais malgré l'empire que je reconnais aux voix, je crois que les instru-

ments, quelques uns surtout, entre des mains habiles, n'ont pas moins de puissance sur les sens et peuvent aussi efficacement contribuer à d'heureuses cures. On me dira que Marie-Antoinette, reine de France, pour mieux imprimer le cachet de sa haute protection aux productions d'*Antonio Salieri*, né à Lugano, dans l'état vénitien, au mois d'août 1750, que Gluck, âgé, infirme, forcé alors d'abandonner la scène française, envoya à sa place en 1784, avec l'opéra des *Danaïdes*, qu'il avait composé sous les yeux et d'après les conseils de l'illustre auteur d'*Alceste*, je sais, dis-je, que cet ouvrage du maître de chapelle de la cour d'Autriche, fut d'abord joué à la cour de France avec de grands applaudissements, et que la reine y chanta chaque fois qu'il y fut représenté; mais ici prenons garde que l'autorité de la personne l'emporte de tout point sur celle de la voix.

Pour donner une garantie de ma sincérité et de l'estime que je professe pour le mérite réel des voix, je rapporterai l'histoire de la naïve et jolie romance de *Pauvre Jacques*, etc., que l'on ne saurait s'empêcher de trouver charmante malgré son ancienneté; son origine est assez extraordinaire pour mériter d'être mentionnée. Madame la princesse Elisabeth, sœur de Louis XVI, aimait beaucoup la campagne, et préférait le séjour d'Auteuil à celui de la cour. Elle eut un jour la fantaisie de s'y faire construire une laiterie suisse; les bâtiments nécessaires étant terminés, elle fit venir de la Suisse même deux belles paires de génisses et une jeune fille pour les soigner. Cette fille s'appelait *Marie*, était belle, douce, attentive, mais d'une extrême tristesse. Mme de *Travanet*, attachée à la princesse, s'intéressa à cette jeune fille, et parvint à la déterminer à lui confier la cause de sa profonde mélancolie. Marie regrettait son pays, mais surtout *Jacques*, qu'elle était sur le point d'épouser lorsque ses parents la forcèrent de partir pour le service de Mme Elisabeth. Mme de Travanet la consola, sans lui faire connaître le projet qu'elle avait imaginé. Elle composa les paroles et la musique de la romance citée plus haut, elle l'apprit avec soin à Marie, qui avait une jolie voix, et pleura plus d'une fois en l'étudiant; par le conseil de Mme de Travanet, elle choisit le moment où la princesse se promenait pour la chanter. Mme Elisabeth l'écouta avec un vif intérêt, et ayant appris de Marie que cette romance était

sa propre histoire, elle fit venir de Suisse le jeune Jacques, l'attacha à son service et le maria à celle qu'il aimait et dont il était si tendrement aimé. Peut être trouvera-t-on que le bonheur de ces époux fut plutôt l'œuvre de l'idée ingénieuse de Mme de Travanet, de l'opportunité, de la circonstance, que du charme de la voix de la jolie Marie: toutefois, je ne veux pas dépouiller cette dernière de la part d'influence qu'elle a pu avoir dans la généreuse détermination de la princesse Elisabeth.

Après avoir fait ressortir dans cette cause ce que je crois être de droit et de raison, on me permettra, je pense, d'en user de même à l'égard de l'exagération et de la fatuité: les exemples ne me manqueraient pas et je n'aurais que l'embaras du choix. Je me contenterai de rappeller le nom d'une cantatrice italienne, appelée *Catherine Gabrielli*, née à Rome en 1730. C'était une excellente chanteuse, mais d'une insupportable vanité, capricieuse, fantasque, exigeante, comme le sont presque tous ceux que l'engouement idolâtre de la multitude a gâtés, soit à cause de leur beauté, soit à cause de leurs talents. C. Gabrielli reçut, au nom de l'impératrice de Russie Catherine II, des propositions d'engagement pour deux mois: la cantatrice demanda pour ces deux mois cinq mille ducats; avant de conclure, le négociateur fit savoir à l'impératrice à quelles conditions elle pourrait jouir du talent de la Gabrielli. «Comment, s'écria sa majeté russe, «cinq mille ducats pour deux mois! mais je ne paie aussi chèrement «aucun de mes felds-marécbaux!» Cette réponse ayant été communiquée à Gabrielli, elle se contenta de dire: «Eh bien, que sa majesté «fasse chanter ses felds-maréchaux.» La négociation fut alors rompue. Ce fut cette même cantatrice qui fut mise en prison pour avoir refusé de chanter devant le vice-roi de Sicile et sa cour: «le vice-roi, dit-«elle, pourrait bien me faire crier, mais à-coup-sûr je le défie bien «de me faire chanter malgré moi.» Le vice-roi fit mieux, il la fit mettre en liberté et la congédia sans vouloir l'entendre. Les exigences de cette nature sont poussées de nos jours à un point difficile à croire; mais je regarde comme un moyen aussi juste que certain d'y mettre un frein nécessaire, le rétablissement des *pensions des artistes* qui n'auraient jamais dû être supprimées; ce fut une mesure funeste: je

l'ai dit tout haut avec tout ce qu'il y a de gens de bon sens, de goût et de cœur; je le redis encore.

Toutes ces réflexions plus ou moins tristes sur le sort actuel des artistes (j'en excepte toutefois les chanteurs et chanteuses dont les traitements dépassent de beaucoup ceux des emplois les plus noblements utiles, les plus honorables, et même ceux des ministres!!...), ces fâcheuses pensées, dis-je, me font souvenir qu'un chanteur de la chapelle de Louis XV, nommé *Gaye*, bon musicien, distingué dans sa profession, mais assez mauvais train et débauché, s'avisa un jour, dans un accès d'ivresse, de parler assez lestement de la moralité de M. l'archevêque de Reims, son supérieur: *in vino veritas*, dit le proverbe. Lorsqu'il fut revenu à l'état de sang froid, se rappelant les propos qu'il s'était permis, et que quelques langues dévotes et charitables comme il y en a tant s'étaient empressés de rapporter à l'archevêque, il se crut perdu et aperçut la bastille comme un spectre prêt à le saisir. Il n'imagina rien de mieux que d'aller se jeter aux pieds du roi, lui conter son équipée, et lui demander grâce; Louis XV ne lui promit rien, et lui laissa dans le cœur, pour toute punition, l'inquiétude que lui causait l'issue de cette aventure. Le dimanche suivant, Gaye chantait à la messe; l'archevêque, qui avait appris les propos indiscrets du chanteur par l'un de ces mille mouchards surnuméraires et postulants qui pullulent toujours dans les grands établissements, et voulant le tuer en homme de Dieu, sans l'égratigner, se mit à dire tout haut: « ce pauvre Gaye, c'est dommage, mais il perd « sa voix! » Le roi qui l'entendit, et probablement le devina, lui répondit brusquement: « vous vous trompez, M. l'archevêque, il parle très mal, « cela est vrai, mais il chante très bien. » Ce jugement implicite ferma la bouche à l'archevêque, et termina l'affaire qui en demeura là.

Les méthodes, en tout, ont suivi la pratique, et se sont succédées sans interruption, depuis que l'on sait raisonner, écrire et imprimer, car, qu'on le remarque bien, ce n'est pas absolument parce que l'on a des méthodes que l'on apprend, mais bien au contraire parce que l'on a beaucoup trouvé, beaucoup essayé, beaucoup comparé, beaucoup analysé, que l'on a des méthodes, qui ne sont, à proprement parler, que la raison écrite de l'expérience. Chacun, jusqu'ici, a

voulu ou cru faire mieux que ses devanciers; d'immenses améliorations ont nécessairement résulté pour chaque chose de cette persistance à réduire en principes systématisés, à soumettre aux règles fixes d'un ordre régulier de déductions successives, toutes les découvertes faites par l'esprit et le génie humain; mais il est probable que la méthode *infaillible* sur chaque objet, et sans appel, n'est point encore faite. Un chanteur nommé *Bérard,* né en 1710, publia en 1755 une méthode de chant, dédiée à Madame de Pompadour. Cette dame chantait fort bien, s'il faut en croire l'épître dédicatoire. Depuis plus d'un demi-siècle on ne songe plus à cette méthode, dans laquelle il y avait néanmoins de bonnes choses; mais elle s'étendait longuement sur la manière de prononcer les lettres de l'alphabet, et en vérité avec un peu trop de bonhommie. Les exemples placés par l'auteur à la fin de ce livre, et extraits tous d'opéras fort anciens dans lesquels on trouve *le dièse* employé à la place du bécarre (que l'on ne connaissait sans doute pas encore, comme on le voit dans un fragment en *ré* mineur tiré des *Fêtes de Thalie,* etc.), ces fragments, dis-je, sont tellement vieillis que l'on ne saurait les consulter qu'à titre de renseignement, et comme curiosité sur l'état probable de l'art et du goût à l'époque ou ils furent composés.

Un savant didactique, M. *Blanchet,* publia, en 1756, une méthode de chant à la fois prétentieuse et sentencieuse, dont les chapitres, plus instructifs par leurs titres que par leur contenu, vous apprennent, je crois, que l'art de chanter tient à trois causes premières: l'*aspiration* (qu'il appele *inspiration),* l'expiration, et l'économie de ces deux agents de la respiration habituelle. A l'en croire, il n'y aurait pas de mal à être membre de l'Académie des Sciences pour devenir bon chanteur, et tous les illustres savants de cette docte assemblée, les physiciens surtout, devraient chanter à merveille par A plus B.

Marcello Perino, recteur du Conservatoire de Saint-Sébastien, à Naples, a aussi publié une méthode de chant, dont j'ai offert au public la traduction de l'italien en français, sous les auspices de Mme *la Comtesse Merlin,* l'une des plus spirituelles, des plus éclairées et des plus belles personnes du dix-neuvième siècle; cette méthode, moins tranchante dans ses conclusions, plus modeste dans sa rédaction, et

peut-être plus savante que la précédente, présente en résumé d'utiles instructions, des démonstrations neuves ainsi que des préceptes sages et clairs.

La méthode de chant du Conservatoire de France, la meilleure peut-être jusqu'à nos jours, est le fruit d'un examen sévère, scrupuleux et consciencieux de tout ce qui a été dit, écrit et fait sur ce sujet; appliquée par des hommes d'un mérite incontesté en qui l'expérience seconde le talent et le zèle, elle ne redoute aucune comparaison, elle n'a besoin d'aucun auxiliaire pour produire des sujets distingués: donnez lui des voix, des élèves intelligents, studieux, patients, et vous la verrez, comme jadis, comme toujours, émule redoutable, rivale souvent heureuse des diverses écoles, briller du même éclat sur la scène, au concert, au salon et à la chapelle: sitôt qu'il y en aura une en France.

La France, moins riche que l'Italie en belle voix, par suite de son climat froid, humide, neigeux, brumeux, et surtout à cause de son incessante variabilité, ne souffre cependant pas d'une absolue disette de chanteurs et de chanteuses. Il lui fut possible, et elle peut encore aujourd'hui offrir à ses voisins une élite des deux sexes de modèles remarquables, dont l'énumération serait ici hors de propos; je me bornerai, pour l'instant, à citer *Rousseau*, l'une des plus belles hautes-contres qui ait jamais existé. Son talent brilla du plus vif éclat sur la scène du grand Opéra de Paris pendant la dernière période du dix-huitième siècle. Il avait reçu sa première éducation musicale dans une maîtrise de Soissons, où il était né, et mourut à Paris en 1800, à l'âge de 39 ans.

Ce dix-huitième siècle, si riche en talents de tout genre, en génie, en renommées de toute nature, ce dix-huitième siècle vit encore naître à Strasbourg, en octobre 1730, *Jean-Joseph Rodolphe*, le premier corniste de France à cette époque. Il mit en pratique, le premier, les demi-tons sur le cor, ainsi que les moyens de les obtenir; il fut aussi le premier qui exécuta sur cet instrument un accompagnement obligé sous un air chanté; le premier, il accompagna les motets avec le cor dans les églises d'Italie. Homme instruit, théoricien profond, comme on l'était de son temps, il composa

pour le duc de Wurtemberg, la musique de plusieurs ballets du célèbre *Noverre*, qu'il amena depuis à Paris. Il entra premier cor à l'Académie royale de Musique, où il fut encore, sur cet instrument, le premier accompagnateur du chant, ainsi qu'à la chapelle du roi, où il fut admis en 1774. C'est Rodolphe qui donna le plan de l'école de chant fondée par le baron de Breteuil, et qui en fut immédiatement nommé professeur de composition. C'est pour cette école qu'il composa sa théorie des accords, ouvrage peu clair et propre seulement à donner la mesure de la science à cette époque; il écrivit aussi pour cet établissement son estimable solfége, le plus simple, le moins incomplet, comme théorie de principes, que l'on eût vu alors. Rodolphe avait reçu une éducation soignée, était homme d'esprit, d'excellentes manières, très flegmatique, et quelque peu satirique; il avait épousé une femme fort belle, très bien élevée spirituelle, mais fort coquette; arrivée à une époque de la vie où l'on conserve encore de la beauté malgré le cours des années, cette dame avait pris le parti de répondre à toutes les questions d'âge qui pouvaient être soulevées devant elle, qu'elle n'avait que *quarante ans*. Un soir, se trouvant dans une maison avec des personnes douées d'une excellente mémoire, et comme on la pressait de déclarer son âge, comme venaient de le faire plusieurs autres dames, elle répondit, selon sa longue habitude: *quarante ans;* mais on se mit en devoir de citer des dates, de rappeler des faits qui contredisaient tacitement l'assertion de Mme *Rodolphe;* elle vit le danger de cette discussion, et appela son mari en témoignage de sa véracité. Rodolphe faisait avec quelques messieurs une partie de whist, et se sentait au supplice, comprenant parfaitement quel ridicule se donnait sa femme par ses folles prétentions de jeunesse; forcé de répondre à plusieurs interpellations sur ce sujet: « je puis vous assurer, mesdames, leur dit-il, que ma femme dit la vérité, car il y a au moins « dix ans que je lui entends dire la même chose. » Chacun convint en souriant malicieusement qu'il n'y avait rien à repliquer à cela, et qu'il ne pouvait plus rester le moindre doute à cet égard.

Un fait dont je n'ai jamais pu réussir à comprendre les véritables motifs, est celui de *l'exclusion des femmes de l'exécution de la musique*

dans les églises; si je dois croire ce que l'on m'assure, *Dom Calmet* affirme quelque part que chez les Hébreux, bien autrement rigoristes que nous en matière de discipline, les femmes prenaient part à l'exécution de la musique dans les temples: tout porte à croire que chez les Grecs, les Romains, et jusqu'à une époque très avancée du christianisme, il en était de même. Un prédicateur de Lubeck, nommé *Henri Scharbeau,* refuta avec beaucoup d'aigreur, vers le commencement du dix-huitième siècle, l'assertion de Dom Calmet touchant l'admission des femmes dans les temples à l'exécution musicale des louanges de Dieu, chez les Juifs; mais ce qu'il y a de curieux dans cette réfutation d'ergoteur, c'est qu'après avoir nié positivement cette admission, il finit par convenir qu'elle était réelle, et par expliquer lui-même dans quelles circonstances elle avait plus particulièrement lieu. Rodolphe, dont je partage complétement l'opinion à cet égard, avouait ingénument qu'il ne comprenait pas un mot aux prétendues raisons que l'on alléguait pour motiver cette exclusion, et comment il pouvait se faire que les talents employés, applaudis ostensiblement, rémunérés par les deniers de l'état, accueillis avec empressement dans un lieu, pussent être arbitrairement bannis d'un autre lieu sur les prétextes les plus frivoles; il comprenait encore moins, et le disait tout haut, comment un gouvernement, seul et unique maître légal en toutes choses dans le pays qu'il est appelé à administrer, pouvait tolérer qu'une volonté étrangère et contraire à la sienne pût *décider* contre son gré, et en dépit de la raison, que telle ou telle autre chose devait ou ne devait pas être: bien des gens sont encore à deviner cette étrange énigme. En 1716, je prie que l'on remarque l'époque! Mme *Keiser,* épouse du compositeur de ce nom, et célèbre cantatrice alors, était admise à chanter au chœur de la cathédrale d'Hambourg. Aucune personne de son sexe n'avait obtenu avant elle, il est vrai, cette autorisation; mais ce fait prouve qu'on était en ce temps moins aveuglé par les préjugés à Hambourg qu'on ne l'est ailleurs de notre époque, que l'on proclame cependant celle de la raison par excellence et des lumières. N'oublions pas toutefois que, sous le règne de l'empereur Napoléon, les femmes musiciennes faisaient

partie essentielle de sa chapelle, et que sous la *Restauration* elles y furent maintenues. Rodolphe a composé quelques ouvrages pour le théâtre, des études et des duos pour le violon; il est mort dans un âge très avancé professeur au Conservatoire de Musique. Après lui, d'autres habiles cornistes soutinrent dignement la réputation de l'école française. *Domnich* fit d'excellents élèves, parmi lesquels on distingua longtemps les frères *Collin*, morts tous deux dans la force de l'âge et de leur talent; c'est à *Kenn* que l'on doit celui de M. *Dauprat*, que l'on entend toujours avec un nouveau plaisir. *Frédéric Duvernoy*, né dans le département du Haut-Rhin, le 15 octobre 1771, apprit, presque sans maître, le cor et la composition. Il fut nommé cor solo à l'Académie royale de Musique, professeur au Conservatoire, de la musique particulière et de la chapelle de l'empereur Napoléon, et chevalier de la Légion-d'honneur. Il mourut en 1838, rcgretté comme artiste et comme excellent homme par tous ceux qui avaient été à même de le connaître. Son frère, *Charles Duvernoy*, clarinettiste d'un grand mérite, est aussi recommandable comme artiste que sous divers autres rapports; il a été contemporain des célèbres *Xavier* et *Louis Lefèvre*, auxquels on doit les beaux talents de MM. *Buteux* et *Dacosta;* ce dernier n'a cessé depuis vingt ans, qu'au moment où il a pris sa retraite définitive de tous ses emplois pour se retirer à Bordeaux, sa ville natale, de donner gratuitement des leçons de clarinette dans l'Institution des Jeunes Elèves Aveugles de la rue Saint-Victor. Il a même formé dans cet établissement un professeur distingué, M. *Gros-Jean*, aveugle cemme ses condisciples, et capable maintement de donner à son tour d'excellentes leçons. M. Dacosta a exercé cette noble et touchante profession avec autant de zèle, de désintéressement que d'exactitude; elle fait autant d'honneur à sa philantropie qu'à son talent éminemment remarquable, dont MM. *Guillot* et *Biguet*, successivement administrateurs de cette école, ont été les justes appréciateurs. Le fils de Charles Duvernoy soutient dignement, avec les *Blangy*, les *Mengal*, les *Meyfred* (M. *Meyfred* est premier cor à l'Académie royale de Musique, ainsi que l'habile M. *Mengal*, et de plus l'un des meilleurs professeurs qu'ait eu le Conservatoire de Musique, où il est attaché

en cette qualité), et quelques autres personnes fort distinguées, l'honneur de l'école de cor du Conservatoire et de l'Académie royale de France.

La famille des quatre frères *Gebauer* (que l'on prononce *Guébor*) est également recommandable par des talents divers et des qualités personnelles. L'aîné, ***Michel,*** né à Lafère en 1763, était hautboïste à la chapelle de l'empereur Napoléon, excellent compositeur de musique militaire, chef de musique des grenadiers de la garde impériale, où il mérita la croix de la Légion-d'Honneur par ses services, et où il mourut des suites des fatigues causées par ses nombreuses campagnes; il avait été longtemps professeur au Conservatoire. L'un de ses frères jouait très bien du cor, un autre de la flûte, le dernier du basson: son beau talent le plaçait sur la même ligne que les ***Ozi,*** les ***Delcambre;*** tous quatre ont servi dans la musique de la garde de l'empereur; le premier et le dernier furent décorés par Napoléon : tous quatre ont cessé de vivre. Le quatrième frère, celui qui excellait sur le basson, a eu pour successeur à l'Académie royale de Musique un émule extrêmement distingué dans la personne de M. ***Barizel,*** dont on ne saurait trop louer le beau son, la justesse, la netteté d'exécution; ce quatrième Gebauer, dis-je, fut père d'une jeune personne dont le talent a été fort goûté en Italie, et qui promet de devenir une cantatrice du premier rang.

Puisque tant de noms honorables m'ont ramené sur le chapitre des instruments, je dirai, et je crois que cela ne manque pas d'opportunité dans le cours de cet ouvrage, que, jusqu'en 1726, *la flûte* n'eut qu'une seule clef dans sa structure mécanique, et que ce fut un allemand nommé *Jean Joachim Quanz,* né en Hanôvre, au mois de janvier 1697, musicien de la chambre de Frédéric II, roi de Prusse, qui, pendant son séjour à Paris, ajouta une seconde clef à cet instrument dans le dessein de perfectionner sa justesse, si difficile à obtenir. Ce fut aussi Quanz qui inventa la pièce d'allonge au moyen de laquelle on peut abaisser cet intrument, s'il est trop haut, sans changer les corps du milieu : cette heuseuse innovation date de 1752.

Un nommé *Delusse*, flûtiste attaché au théâtre de l'Opéra-Comique en 1760, était en même temps facteur d'nstruments. Il exécuta, en 1780, une flûte harmonique inventée en Allemagne; cette *flûte* était composée de *deux tubes* à bec réunis dans un même corps, au moyen desquels on pouvait faire entendre de la musique écrite à deux parties: on a prétendu qu'une semblable flûte avait été connue chez les Grecs et les Romains; mais cela n'est ni vrai, ni vraisemblable, car alors ils auraient eu, ne fut-ce que de la manière la plus imparfaite, connaissance des intervalles harmoniques consonnants de tierce, de sixte, de quinte et d'octave; et tout nous démontre au contraire qu'à l'exception de l'*homophonie* de l'unisson, et de l'*antiphonie* de l'octave, tous les autres intervalles harmoniques leur étaient aussi parfaitement inconnus qu'à tous leurs devanciers.

Les Allemands ont une réputation justement acquise relativement à la perfection mécanique, ou manuelle, avec laquelle ils pratiquent les instruments à vent, surtout les instruments de cuivre. J'en citerai un exemple que l'on m'a rapporté et que j'expose sans le garantir. Un trompette de régiment, à Halberstadt, nommé *Rambeck*, qui vivait en 1784, jouait, dit-on, sur deux trompettes à la fois avec une surprenante adresse: combien il y en a, mon Dieu! qui, avec toutes les peines imaginables, ne peuvent parvenir à jouer proprement sur une seule!!

J'ai déjà entretenu le lecteur, il s'en souviendra sans doute, de l'*ophicléïde*, dont la destinée a été de remplacer partout le serpent et avec d'incontestables avantages; mais cet instrument avait été parfaitement remplacé et précédé lui-même par un autre instrument de l'invention d'un certain *J. J. Régibo*, musicien à l'église Saint-Pierre, à Lille, vers 1780. Cet instrument, dont le nom m'est échappé, était lui même une espèce de serpent, imitant de très près le basson, mais avec un volume de son beaucoup plus fort: il était même plus facile à jouer. Il pouvait se démonter en trois pièces. Il est à regretter que cet instrument soit totalement perdu; il pourrait rendre de grands services dans nos orchestres, ou le basson, bien que quadruplé, ou au moins triplé, est souvent trop peu en-

tendu. La perfection de l'exécution sur les instruments tient trop à la perfection de leur fabrication, pour qu'il soit permis de passer sous silence les noms de ceux dont les recherches savantes, les travaux patients, ont mérité une juste renommée dans cette partie qui intéresse de si près et se rattache par tant de points à l'art musical dont elle multiplie les ressources. J'ai pris soin de rappeler au souvenir du lecteur tous ceux qui, compatriotes ou étrangers, ont occupé un rang honorable dans cette carrière par les services qu'ils ont rendus; je dois, pour continuer cette mission d'équité, citer ici le nom de *François Riedlocker,* né à Lintz, en Autriche, en 1753: c'est le premier facteur d'instruments de cuivre, de cors, etc., dont le nom me soit parvenu avec celui de *Cormery*, dont il était l'unique élève, lequel eut pour successeur en France *Raoul* d'abord, puis divers autres ensuite. F. Riedlocker passe pour être l'inventeur de la *saquebute,* dont j'ai déjà eu occasion de parler; cet instrument, au moyen de la coulisse, pouvait s'allonger de huit jusqu'à seize pieds. Ce gigantesque et incommode interprète, ayant été réduit à des proportions raisonnables et praticables sous le nom de *trombone,* rend aujourd'hui dans nos orchestres les plus grands services, tant par la vigueur, la richesse de ses sons, dont l'effet est d'autant plus sensible que l'on sait en être plus sobre, que par les développements dont l'habileté des professeurs l'ont rendu susceptible: je dois nommer, entre autres, M. *Dieppo,* artiste distingué, né en Danemarck et attaché à l'Académie royale de Musique. Cet excellent exécutant est parvenu à faire chanter le trombone et à lui faire rendre des sons infiniment agréables.

C'est ici le lieu de parler de *John Ashley,* fort remarquable sur le haut bois, le premier et à peu près le seul capable de jouer de *ce fameux basson* de seize pieds de longueur qu'avait fait faire *Hændel* (on doit se rappeler que j'en ai déjà parlé), et dont personne avant J. Ashley n'avait encore pu réussir à faire usage. Cette nouvelle tentative fut enfin couronnée de succès en 1784, à la fête donnée pour célébrer la mémoire de Hændel.

Il y eut aussi, vers 1726, un facteur d'instruments à cordes nommé *Paul Aletsche,* renommé pour ses basses et surtout pour ses contre-

basses; mais c'est tout ce que j'ai pu savoir sur cet habile ouvrier. Il est fâcheux que quelqu'un de nos bons maîtres en lutherie ne se soit pas emparé du *violon-vielle,* inventé en 1780 par M. *Dlaine,* né en France. Cet instrument, d'une qualité de son toute particulière, imitait, assure-t-on, parfaitement le violon, et n'avait point la voix nasale de la vielle: il était surtout propre à l'accompagnement du chant; c'est donc une perte réelle que l'on a faite.

Indépendamment du *baryton,* ou basse chantante, il y avait, au commencement du dix-huitième siècle, un instrument peu ou point connu de nos jours que l'on nommait aussi *baryton.* Cet instrument avait seize cordes d'archal au-dessous de la touche, et sept de boyau au-dessus; selon ce que j'imagine, il devait avoir quelque rapport avec la viole d'amour; mais on dit que sa forme approchait d'avantage de celle de la viola-da-gamba, avec cette différence que les cordes de laiton, placées à la portée du pouce, étaient mises en vibration par l'action de ce doigt. Cet instrument date de l'an 1700; il était savamment joué par un nommé *Antoine Lidl,* qui vivait encore en 1790 et l'avait singulièrement perfectionné; on prétend qu'il avait porté le nombre des cordes jusqu'à vingt-sept, et que son exécution était excellente. Le *baryton* ayant été longtemps cultivé en Allemagne, il est étrange qu'il n'en reste pas même une description suffisante capable de donner une idée exacte de ce qu'il pouvait être. Un autre musicien allemand, nommé *Charles Frantz,* était aussi très habile sur cet instrument: c'est tout ce que je puis en dire, ne sachant rien de plus.

Le *pantaléon,* cet instrument auquel Louis XIV donna précisément le nom même de l'artiste qui le fit entendre à la cour, fut également inventé vers 1700; il avait, dit-on, beaucoup de force et d'harmonie, et était fort bien joué à Dresde, où on le connaissait encore vers le milieu du dix-huitième siècle, par un nommé *Freislich,* exécutant et compositeur de mérite. Eh bien, le *pantaléon,* comme tant d'autres instruments, est totalement oublié de nos jours: on n'a même aucune notion sur sa structure et ses propriétés musicales.

C'est au grand-veneur de l'empereur de Russie, *Semen Kirilowiez*

Narischkin qu'est due l'invention de la musique moscovite des cornets, cors ou cors de chasse, dont chacun n'articule qu'un seul son, toujours le même, que l'on avait à tort attribuée à *J. A. Maresch,* né en Bohême en 1719, mort en 1794; ce Maresch était corniste dans la musique de l'empereur; ce fut lui que le grand-veneur chargea de mettre cette invention à exécution; cette circonstance a fait croire sans doute à quelques personnes qu'il en était lui-même l'auteur. Il mit tant de zèle dans cette affaire, qu'en deux ans il parvint à obtenir des résultats surprenants. Pour arriver à l'exécution de quelque morceau important, il faut le concours de quarante cornets au moins, et d'un plus grand nombre souvent; on comprend sans peine qu'il n'y a que des esclaves courbés sous le knout qui puissent apporter une précision suffisante et indispensable à une exécution satisfaisante.

Je ne quitterai pas le chapitre des instruments sans dire quelques mots sur celui dont on use maintenant, ou pour mieux dire dont on abuse à un tel point que le public est bien plus près de se croire dans une caserne que dans nos salles de spectacle. Cette opinion se fonde sur ce que la caisse roulante de régiment, le *tambour* enfin, ne saurait être compté au profit de la mélodie non plus qu'à l'avantage de l'harmonie; c'est donc uniquement dans le domaine du bruit qu'il doit être placé: aussi en a-t-on fait, avec la grosse-caisse, le triangle, les cymbales, une classification particulière sous la dénomination anti-musicale de *haut-bruit*; nonobstant, il semble que l'on ne puisse plus chanter ni danser sans tambour, sans trombones, sans grosse caisse, et toute l'artillerie qui les accompagne quotidiennement. Cependant, qu'on le remarque bien, tout son est un bruit, mais tout bruit n'est pas un son. Le bruit du tonnerre, du canon, du tambour, du triangle, du tambour-de-basque, de la grosse caisse, du tambourin, du pavillon chinois, du tam-tam, des castagnettes, des cymbales, ces diverses résonnances sont sans rationalité, parce que leur unisson ne se trouve nulle part et n'existe réellement que dans le bruit, sonorité vague, indéterminée, indisciplinable, qui frappe l'ouïe par une masse compacte que cet organe ne peut fractionner ni même apprécier. Le *tam-*

bour, ainsi que tous les autres *instruments* de la même catégorie que je viens d'énumérer, et si le nom d'*instrument* peut leur être appliqué à quelque titre que ce soit, le *tambour,* dis-je, est donc positivement anti-musical, l'*antipode* de la musique, une véritable monstruosité musicale; cherchez un tambour dans le divin Mozart, dans Haydn, dans Gluck, dans Sacchini, dans Méhul, dans Chérubini, dans Berton et même dans Beethoven, le plus germanique à coup sûr de tous les grands compositeurs qui nous soient connus, vous ne le trouverez pas. Le tambour ne devrait donc être employée que dans des occasions infiniment rares, et lorsque son effet pourrait avoir le mérite d'à-propos, de localité, de renforcer l'accent d'un rhythme militaire qui demande à être fortement prononcé; mais en dehors de ces conditions, comme on ne peut pas plus faire un ballet qu'un opéra en pas redoublés, la sauvage monotonie de ce bruit fatigue, révolte, brise le tympan, casse les voix, écrase la musique, étouffe toute composition, et remplace la puissance dramatique des combinaisons du génie par un *vulgaire fracas,* seul résultat à la portée d'un public sans goût, sans instruction et sans discernement.

Eh quoi! vous possédez dans un même orchestre vingt-quatre violons, huit quintes, dix violoncelles, huit contrebasses quatre cors, quatre trompettes, trois trombonnes, un ophicléide, un timbalier, trois flûtes, trois clarinettes, trois hautbois, quatre bassons, deux harpes, un chœur composé de près de quatre-vingt voix des deux sexes, et vous trouvez que cela est trop peu pour produire ce que vous appelez de l'*effet!* et il vous faut encore une grosse caisse, un triangle, des cymbales, des cloches, un tam-tam, un ou plusieurs tambours, toute une musique militaire sur le théâtre, des *trompes romaines!* et vous voulez que l'on *chante* au milieu de ce constant et formidable vacarme? mais cela est-il concevable? cela est-il possible?...En vérité je ne vois plus que l'artillerie légère que l'on puisse ajouter encore à tant d'éléments bruyants pour faire ce qu'on appelle aujourd'hui de l'*effet*... en attendant mieux. J'ai assez mauvaise grâce au surplus à faire la guerre au tambour et à tout ce qui l'accompagne si gracieusement, puisque *ce système fait fureur,*

puisque le public l'accueille avec transport et le couvre de son omnipotente faveur. J'ajouterai seulement, et j'ai sur ce point la conviction la plus intime, qu'en fait d'arts, et de musique surtout, le *public se trompe bien souvent,* mais que souvent aussi *on le trompe et on le gâte.*

On me citera peut-être un compositeur allemand nommé *Pfingsten,* lequel se fit connaître vers 1783 par des morcceaux écrits pour deux trompettes et tambour, pour deux flûtes et trois tambours, pour deux flûtes et deux ou un tambour, et même pour tambour *solo;* on prétend de plus qu'il y a eu quelque part cinquante ans, on a joué au Waux-Hall de Londres *des concertos de tambour.* Cela se peut: j'aime bien mieux y croire que d'aller les entendre, attendu que, musicalement parlant, je ne connais rien au monde de plus supérieurement insupportable que le tambour, si toutefois ce ne sont les cloches. Je terminerai en répétant que tous les compositeurs que j'ai cités plus haut, et d'autres encore, ont produit d'immenses effets par leurs ouvrages, sans avoir recours à aucun de ces assourdissants moyens. Heureusement, si l'on en doit croire le proverbe: « *les extrêmes se touchent* »; ainsi nous sommes tout près de retourner à la simplicité, à la vérité, à la raison, à la mélodie vraiment dramatique, vraiment déclamée, au bon goût, et certainement ce sera aussi heureux dans l'intérêt de l'art que pour le repos de nos oreilles.

Mais revenons promptement à quelque instrument plus pacifique, plus appréciable, à *la guitare,* par exemple: la transition est forte! peut-être un peu brusque; j'ai besoin je l'avoue de m'éloigner le plus possible du tambour, des cloches et du tam-tam pour respirer en liberté. Eh bien donc, chaque pays, chaque temps a eu sa guitare; les Espagnols ont donc la leur. Ce fut un nommé *Pierre Menie Gougelet,* né à Châlons-sur-Marne en 1726, mort au mois de janvier 1790, qui, le premier, enseigna à jouer de cette guitare en ce pays-çi. Cet instrument, qu'en général on prise peu, n'est cependant pas dépourvu d'un certain charme lorsqu'il est habilement joué; il fait partie de la famille des instruments à cordes pin-

cées, et n'est pas très anciennement connu en France, si je ne me trompe.

Les Allemands ont aussi leur guitare qu'ils nomment *cistre.* Un nommé *Ungelter* publia à Paris, en 1780, une méthode pour cet instrument.

Vanhecke, artiste étranger, attaché à l'Académie royale de Musique pendant le dix-huitième siècle, inventa une espèce de guitare qu'il nomma *bissex;* elle avait douze cordes, six sur le manche et six en dehors à vide. Cet instrument a disparu du monde musical, ainsi que son auteur, qui en jouait, dit-on, fort bien.

Les Portugais et les Espagnols donnent le nom de *citharra* à la guitare, dont la plus grande vogue, à Paris, dura toute la seconde moitié de ce dix-huitième siècle : en ce temps-là florissait un maître italien, appelé *Merchi,* fort renommé sur cet instrument, dont il paraîtrait que l'accord et la forme se rapprochait de la forme, comme de l'accord du luth et du théorbe.

Il a existé, au neuvième siècle, un instrument à quatre cordes de l'invention d'un individu du nom de *Samlice,* né en Styrie; cet instrument, sur lequel on ne donne d'ailleurs aucun autre renseignement, s'appelait *sambuque;* mais était-ce une sorte de luth, de théorbe ou de guitare? c'est ce que je ne saurais dire. *Suidas,* né en Grèce, vivant à la fin du neuvième siècle et au commencement du dixième, attribue cet instrument à un certain *Ibicus;* quoiqu'il en puisse être de Samlice, ou d'Ibicus, cité par l'auteur Suidas, bien que l'on ne porte qu'une faible considération à la guitare, elle a cependant survécu à un grand nombre d'instruments que j'ai mentionnés dans le cours de cette histoire, et il n'est pas moins vrai de dire que l'on joue de la guitare, ou de quelque chose d'approchant, dans tous les pays de la terre, qu'elle accompagne à merveille au salon les voix d'un faible volume, les chansons, les barcarolles, les boléros, qu'elle mérite enfin plus d'attention qu'on ne lui en accorde communément, surtout sous les doigts de *Sor* l'espagnol, *Carcassi* le florentin, *Carulli* le romain, etc., et de leurs bons élèves.

Tout est bien jeune encore en France, comme on peut le croire; tout est nouveau, ou à peu près, en fait d'arts en général, et sous le rapport de la musique surtout, des instruments, des artistes, du théâtre, des acteurs, des chanteurs, dont je me suis beaucoup occupé; je puis, sans sortir tout à fait de mon sujet, dire aussi *quelques mots sur la danse*, qui date parmi nous pour ainsi dire de la même création, et qui a tant de rapports avec la musique. Pour s'en convaincre, il suffit de savoir que ce n'est qu'aux lettres publiées sur la danse par *Jean-Georges Noverre*, dont le père avait servi Charles XII, et qui vit le jour à Paris en avril 1727, que l'on doit d'avoir vu disparaître les masques, ces restes de la grossièreté antique du temps de *Thespis*, dont les acteurs, comme les danseurs, se couvraient autrefois le visage, ainsi que les costumes fantasques et bizarres dont ils s'affublaient. *Noverre*, élève de *Dupré*, dansait fort bien, et composa beaucoup de ballets fort goûtés en tous lieux. (Ce nom de *ballet* vient du vieux mot français *baller*, lequel voulait dire *danser*.) Noverre fut décoré à Vienne de l'ordre du Christ; plus tard, il revint en France, chargé par l'impératrice Marie-Thérèse, sa protectrice, de remettre une lettre à sa fille Marie-Antoinette. Noverre, repoussé dans son pays, dédaigné, avait été obligé d'aller en pays étranger apprendre aux Français qu'il était homme d'esprit, de talent et de génie. De retour dans sa patrie, et lorsqu'il pouvait parfaitement se passer des secours comme de l'assentiment de ses compatriotes, il fut accueilli partout avec empressement, et entre autres à l'Académie royale de Musique, où avant on n'avait pas voulu le recevoir: il y fit alors représenter tout ce qu'il voulut; il composa tous les divertissements des opéras de Gluck, Sacchini et Piccini. Il émigra en Angleterre après 1789, et fit représenter dans ce pays plusieurs grands ballets-pantomimes; le succès de son *Iphigénie en Aulide* fut tel que l'auteur fut couronné sur le théâtre, honneur qui n'avait jamais été accordé et ne le fut jamais depuis à aucun artiste dans ce pays. Noverre avait de l'esprit et beaucoup d'estime pour son mérite: ses triomphes l'avaient un peu gâté. Un ministre le fit demander un jour pour prendre de lui des leçons de danse. Noverre s'étant plaint assez hautement d'avoir attendu une

heure dans l'antichambre, le ministre lui dit: «mais après tout, «monsieur, vous n'êtes qu'un maître à danser! Oui, reprit Noverrc, «je suis maître à danser *comme Voltaire est maître à écrire.*» L'attaque avait été supérieurement impertinente, et si la réponse, toute spirituelle qu'elle était, dépassait tant soit peu les bornes d'une juste fierté, la fatuité ministérielle, qui l'avait provoquée, la méritait. Noverre mourut à Saint-Germain-en-Laye en 1810.

Plusieurs habiles corégraphes lui succédèrent, entre autres *Dauberval*, *Didelot*, *Pierre Gardel*, né à Nancy, fils de *C. Gardel*, maître des ballets du roi de Pologne. Son frère aîné, M. *Gardel*, attaché à l'Académie royale de Musique vers 1784, avait donné sur ce théâtre les ballets de *Mirza*, de *la Rosière*, de *Ninettc à la cour*, de la *Chercheuse d'esprit.* Pierre Gardel y vint débuter en 1774, dans l'opéra de *l'Union, de l'Amour et des Arts.* Adjoint à son frère en 1787, il lui succéda en chef, après sa mort arrivée cette même année. P. Gardel avait reçu une excellente éducation, était bon musicien, compositeur, et jouait fort bien du violon. Il composa douze grands ballets, parmi lesquels on citera toujours: *Télémaque*, *Psyché*, *le Jugement de Paris*, *la Dansomanie*, *le Déserteur*, etc. Il y avait dans la *Dansomanie* un solo de violon qu'il exécutait sur le théâtre avec beaucoup de talent et de succès. Il a fait en outre une grande quantité de pas caractéristiques, de divertissements, parmi lesquels on distingue sa belle scène des Scythes dans l'opéra de *Sémiramis,* de *Catel,* et celle des génies dans la *Lanpe Merveilleuse,* de *Nicolo.* Bon musicien, homme de goût et de discernement, il savait choisir sa musique, ou même composer lui-même pour ses ouvrages, et il n'aurait accueilli ni souffert les rapsodies dont on fatigue si souvent les oreilles des auditeurs dans les ballets; cela est arrivé à un tel point que beaucoup de personnes croient qu'il est devenu impossible de danser sur de la bonne musique, et en mesure; et en vérité j'avoue que *j'en ai peur:* s'il faut que j'en croie tout ce que je vois, et malheureusement tout ce que j'entends. Ceci me rappelle une saillie, plus caractéristique que de bonne compagnie, échappée à un amateur mécontent de ce que l'on avait eu l'impudeur d'intercaler dans l'admirable opéra de *Dom Juan* l'une de ces plates *bana-*

lités à échos appelées pas: «si ce pauvre Mozart revenait au monde, «se mit-il à dire, et qu'il entendît un pareil air de danse dans son «ouvrage, il croirait trouver un cheveu dans sa soupe.» Gardel ne connaissait par cette absurde monomanie des marquetteries nommées *échos*, lesquelles composent maintenant le domaine exclusif de leur étrange structure qui vous accable de dix tons différents, sans aucune relation de l'un à l'autre, d'autant de motifs décousus, mal digérés, sans développement, dont l'amas sans nécessité comme sans ordre produit la plus déplorable confusion, le plus pitoyable effet, même sous la plume des hommes de mérite qui ont la faiblesse de se prêter à ces ridicules caprices d'une mode écervelée. Gardel ne se serait point soumis à ces innovations appelées, on ne sait à propos de quoi, *échos*, sans forme et sans fond, dansés, la plupart du temps, à contre sens et qui pis est à contre temps, ce qui finit par rendre la danse la parodie du récitatif. Gardel a terminé sa carrière dans les premiers jours de novembre 1840, âgé de plus de 80 ans. Il eut dans *Milon* un émule aussi digne de lui que de la scène qu'il occupait. Milon, excellent acteur pantomime, plein de noblesse, de simplicité, d'une sensibilité vraie et profonde, a composé aussi beaucoup de ballets, parmi lesquels on remarque l'*Enlèvement des Sabines, Nina, Clari*, etc. Il suffit de l'avoir vu dans *Orphée*, dans *Clari*, dans *Nina*, dans *les Pages du duc de Vendôme*, dans *la Servante justifiée*, pour apprécier à sa juste valeur l'étendue et la flexibilité du son talent.

Au temps de *Gardel* l'aîné, vinrent à Paris les frères *Vestris;* tous deux ont fourni une longue et brillante carrière à l'Opéra dans la danse appelée alors de *caractère*. L'aîné surtout, applaudi à la cour, à la ville, en conçut une si haute estime pour lui-même, qu'il disait, dans sa sincérité italienne, qu'il ne connaissait que trois grands hommes dans le monde: *lui, Voltaire* et *le roi de Prusse*; je rapporte ce vaniteux propos qu'on lui attribue sans le garantir. Un autre plus vraisemblable est celui qu'il tenait à son fils, en le faisant travailler pour débuter à l'Opéra; dans les accès d'enthousiasme que lui inspirait son art, il s'écriait en lui donnant leçon: «*baise, mon* «*fils, baise questa bella gamba, quest' è il dio della danza.*» «Baise mon

« fils, baise cette belle jambe, c'est le dieu de la danse. » Après les débuts de ce fils, débuts des plus brillants, un grand seigneur faisait à *Vestris* père des compliments sur le talent et le succès de son élève : « en vérité, mon cher Vestris, ajouta-il, vous dansez comme « un ange, mais d'honneur je crois que votre fils danse encore mieux « que vous. *Per dio, Monseigneur,* répondit-il aussitôt, *je le crois bien,* « *je n'ai pas eu un si bon maître que lui.* » Cette réponse ne manque ni d'esprit ni d'à-propos et prouve la haute opinion qu'avait Vestris de son mérite et de celui de son fils. La liste de tous les talents des deux sexes dont s'enrichit la scène de l'Académie royale de Musique pendant la seconde moitié du dix-huitième et les premières années du dix-neuvième serait longue et peu convenablement placée ici : je me bornerai à citer les principaux ; et d'abord, je nommerai après Noverre, Gardel frères, les trois Vestris oncle, père et fils, *Saint-Amand,* dont la naïveté égalait au moins la grâce et le talent, et qui se plaignait très sérieusement de ce qu'on lui avait refusé l'entrée des appartements à Saint-Cloud, un jour que Napoléon y donnait une grande fête, bien qu'il fût attaché aux ballets de la cour, disant tout haut : « *qu'il était bien extraordinaire que l'on eût refusé la porte au* « *premier danseur de la chapelle de l'empereur.* » Cette boutade accrut encore sa réputation, déjà fort brillante ; mais il faut croire, toutefois que ce n'était qu'une distraction échappée à son esprit dans un moment d'humeur. Dans le même temps à peu près figurèrent sur la scène du grand Opéra : *Milon, Aumer, Elie, Perrot, Paul, Ferdinand, Baptiste, Goyon, Beaupré, Duport, Montjoie, Albert,* etc. ; Mesdames *Gardel, Chevigné, Courtin, Bigottini, Elie, Clotilde, Mareillé* sœurs, *Marinette, Montessu, Noblet* sœurs, *Fanny Bias, Delille, Saulnier* sœurs, etc. *Duport* fut aussi un compositeur agréable, et a fait de jolies ballets ; doué d'une grande légèreté et de jarrets très vigoureux, il avait la facilité de s'élever à une grande hauteur, ce qui fit dire à un de ses collègues : « *que c'était uniquement pour ne pas* « *humilier ses camarades qu'il ne restait pas en l'air* ».

A la suite des évenements de juillet 1830, le grand Opéra, livré à une exploitation particulière, à risques et périls, dépouillé de ses pensions, fit coup sur coup d'irréparables pertes, les unes causées par

la mort, les autres par l'arbitraire. Baillot, notre grand violoniste, fut impitoyablement destitué, et Mlle Taglioni, l'inimitable, fut forcée d'aller sous le ciel meurtrier du Nord chercher des appréciateurs éclairés et moins parcimonieux de son talent. C'est de cette charmante danseuse qu'un homme d'esprit disait : «lorsque Taglio- « ni s'enlève, elle ne *retombe pas, elle redescend.*» *Albert, Paul, Ferdinand, Montjoie, Bigottini*, Mme *Montessu,* divers autres encore ont également disparu de la scène à cette époque, ainsi que les dames *Noblet,* dont le talent n'a jamais été contesté, et qui ont laissé de si agréables souvenirs dans les deux derniers pas de caractère qu'elles dansèrent ensemble : *El Ialeo de Xerés* et *El Bolero de Cadix,* ainsi que dans le ballet du *Diable amoureux,* de M. *Mazillier,* dans lequel on remarquait, au deuxième acte, un pas de deux éminemment dramatique exécuté avec la plus rare intelligence par Mlle *Noblet* aînée et Mlle *Pauline Leroux*, sous les habits d'un jeune page.

Une distraction plus forte, mais non moins comique que celle du danseur Saint-Amand rapportée plus haut, est celle du prêtre vénitien *Vivaldi (Antonio),* habile compositeur du commencement du dix-huitième siècle, et passionné pour la musique ; un jour qu'il disait la messe dans son église, il lui vint en pensée un sujet de fugue ; dans la crainte de l'oublier probablement, il laissa-là l'office, les fidèles, et s'en fut à la sacristie écrire son motif, après quoi il revint achever sa messe. Déféré à l'Inquisition pour cette incartade, il fut, heureusement pour lui, traité comme fou ; il lui fut seulement interdit de dire la messe à l'avenir, dans la crainte qu'il ne lui survînt encore quelque autre inspiration semblable, quelque nouvel éclair de génie.

L'invention de l'harmonie, à laquelle je reviens après avoir payé un juste tribut à un art et aux artistes qui le professent, auxquels le public a dû et doit encore tant de jours de plaisir, l'harmonie, dis-je, *est attribuée aux Goths* par un théoricien allemand nommé *Scheibe,* et *J. J. Rousseau* appuie cette opinion de son assentiment Si l'on se rappelle tout ce que j'ai dit touchant la naissance de l'art musical moderne, de la naissance de l'harmonie primitive, ou diatonique, du contrepoint, des accords dissonants créés par Monteverde

etc., on ne sera pas surpris je pense que *je ne sois nullement disposé à me ranger de l'avis de Scheibe,* lors même qu'il se présente escorté de l'appui du philosophe de Genève. Chose étrange! et qui justifiera mon opposition en cette circonstance particulière, Jean-Jacques, qui a si éloquemment écrit contre le danger de lire des romans, a fait un roman, la *Nouvelle Héloïse,* et certes l'un des plus entraînants qui existent; il a soutenu hautement que la langue française était anti-poétique, anti-musicale, et il a fait vingt romances : *le Devin du Village,* et sa comédie de *Narcisse,* après avoir lancé l'anathème contre le théâtre, contre la corruption des mœurs, dont il est, selon lui, la cause principale, sans prendre garde qu'il se rendait le coryphée de tous les déclamateurs de sacristie, l'auxiliaire des jésuites de toutes robes, lui qui peut être regardé comme le second créateur du mélodrame en France, il a fait un opéra, au moins deux comédies, le *Pygmalion amoureux de sa statue,* mélodrame en vers, mélodrame au premier chef. Ma résistance à son opinion, émise à l'égard de l'assertion de Scheibe, résistance fondée sur tout ce qui a été énuméré, posé et discuté dans le cours de cette histoire, n'est donc pas absolument dénué de justification.

Le genre du mélodrame appartient à Jean Racine, né à La-Ferté-Milon, au mois de décembre 1639; c'est vers 1691 qu'il donna *Athalie,* le chef-d'œuvre de la scène tragique; mais *Athalie,* quoique l'on puisse dire, avec ses chœurs, ses entractes, sa musique enfin, *Athalie* est le type du *mélodrame français*, mélodrame sublime écrit en vers divins, genre emprunté aux Grecs, qui mêlaient à leurs tragédies des chœurs, de la musique, et même je crois de la danse; mais, je le répète, c'est le premier de tous nos mélodrames.

J.-J. Rousseau, né à Genève en 1712, imita donc dans *Pygmalion* l'admirable mélodrame de J. Racine, de même que celui-ci l'avait imité des Grecs, qui fut imité avant lui par les clercs de la Basoche et les compositeurs de *mystères,* auxquels la musique, les chants, ou du moins les chansons, étaient intimement liés. On peut donc, ce me semble et sans trop de présomption, n'être pas aveuglément, sans exception, toujours de l'avis d'un grand homme; car si, par la haute portée de sa raison, de son intelligence, il se trompe moins

et plus rarement que tout autre, cela n'implique pas qu'il ne puisse jamais se tromper: le père Antonio Vivaldi, ce prêtre vénitien dont tout à l'heure j'ai dit quelques mots, n'eût pas été, je crois, plus docile que moi.

Le genre du *mélodrame* fut transporté en Italie par un nommé *Georges Benda,* à en croire ce qui a été dit quelque part; et cependant j'ai lu que, sous le pontificat de Sixte IV, vers l'an 1480, on avait commencé à représenter des espèces de mélodrame. Un certain *Jean Sulpizio* enseigna, le premier, à jouer et à chanter ces sortes de compositions dramatiques, ou drames-opéras appelés *mélodrames,* auxquels, dans les quinzième, seizième et dix-septième siècles, on ajouta des décorations dues aux talents des meilleurs peintres, des meilleurs architectes de ces diverses époques, dont on réclama le concours: un certain *Perusi,* entre autres, mérita tous les suffrages dans ce genre de production. *Rinuccini,* gentilhomme florentin, poète distingué, de la suite de Marie-de-Médicis qu'il accompagna en France, et gentilhomme ensuite de la chambre de Henri IV, composa un opéra ayant pour titre *Euridice:* ce fut le premier ouvrage de ce genre que l'on imprima avec la musique, dont Péri, aussi Florentin et maître de chapelle, fut l'auteur. Cette *Euridice* de Rinuccini et de Péri fut représentée pendant les fêtes du mariage de Henri IV. Les cinq actes de cet opéra (car la funeste manie de *cinq actes* date de loin!) étaient terminés chacun par un chœur. On y chantait des stances anacréontiques en forme d'airs, il y avait des espèces de *ritournelles* entre ces stances que précédait un fragment de symphonie, que la basse suivait note à note, et dont la marche cependant différait de celle du récitatif moderne. *Rinuccini, Peri, Apostolo Zeno,* et enfin *Metastase,* améliorèrent successivement ce genre de composition. Il ressort de ceci qu'il est douteux que Georges Benda ait été l'importateur en Italie du genre du mélodrame que l'on peut croire y avoir existé longtemps avant lui, comme il existait en France: il n'était que le troisième frère de *François Benda,* né en 1709.

Il paraît certain que ce n'est que vers la fin du seizième siècle que *les femmes* furent admises sur le théâtre d'une manière permanente;

et, comme je l'ai avancé ailleurs, que ni les Grecs, ni les Romains ne les souffrirent sur les leurs, ce qui pourrait expliquer en partie l'usage *des masques,* dont on se servit constamment depuis *Thespis* jusqu'au dix-huitième siècle de l'ère chrétienne. Au surplus, relativement à l'usage de faire chanter, danser et déclamer les femmes sur les théâtres, il en est comme de beaucoup d'autres usages que l'on trouve établis dans le monde, où ils se sont insensiblement fait recevoir, que l'on remarque un jour, et sur l'origine desquels on ne peut donner que des à-peu-près, parce qu'on a négligé d'y faire une sérieuse attention, et de constater l'époque précise de leur apparition.

L'invention de l'*Opéra Buffa* proprement dit, en Italie, ne remonte pas, suivant les assertions les plus dignes de foi, au-delà du commencement du dix-huitième siècle. Il ne se composa d'abord que de scènes bouffonnes détachées, espèces de farces à deux personnages sans aucun rapport, sans aucune liaison entre elles. Les auteurs, voyant que ce genre prenait quelque faveur dans le monde, s'appliquèrent à lui donner plus de suite, d'intérêt, de développement; ils introduisirent dans leurs compositions trois, quatre personnages et successivement un plus grand nombre; enfin, ils le conduisirent au point où nous le voyons aujourd'hui; ce point n'est certainement pas celui de la perfection, mais c'est déjà une très grande amélioration de laquelle on peut espérer que les auteurs d'*opéra buffa* italien, renonçant à de lourdes et grossières pasquinades, aux lazzis des *caratteristi* (caractéristes), dont la trivialité inspire plus souvent le dégoût que le joyeux rire, que ce genre d'opéra, revenant au bon goût, au bon ton, prendra place à côté de la bonne comédie, dont le but est de peindre, d'éclairer, de corriger la société, d'exciter le sourire des gens de bien et de bonne compagnie plutôt que les bruyants éclats de la grosse gaîté des habitants de carrefours.

Selon J.-J. Rousseau, l'établissement à demeure d'une troupe de bouffons italiens chantants à Paris, ne date que de l'an 1752, au mois d'août. Leurs représentations avaient lieu dans la salle même de l'Opéra; mais ils furent forcés de retourner dans leur pays au mois

de mars 1754, après avoir joué vingt pièces en un mois. Ce fut, j'imagine, la différence de langue, la faute du genre, bien plus qu'une décision du goût, qui en furent cause et les forcèrent de s'éloigner ; car on ne saurait nier *l'engouement désordonné* que l'on a toujours eu en France pour ce qui vient de loin et coûte très cher. Déjà, du temps de Mazarin, des chanteurs italiens, attirés en ce pays à grands frais, n'avaient pu s'y maintenir ; postérieurement, une troupe de comédiens italiens fut obligée de céder la place à l'Opéra-Comique français ; plus tard, l'Opéra Italien, rappelé de nouveau à Paris et mis en possession du théâtre de Monsieur, rue Feydeau, fut contraint de se retirer ; sous l'empire, et soutenu par les libéralités de Napoléon, il se soutint assez bien pendant quelques années ; mais lorsqu'enfin il fut privé de ce grand appui, sa fortune déclina sensiblement, et aujourd'hui il est réduit, pour ne pas renoncer totalement à exploiter le goût des Parisieus pour les étrangetés, de borner *aux six mois d'hiver* la durée de sa présence dans nos murs. Il faut croire qu'il existe au fond de tout cela quelque cause inconnue, mais réelle, et que cette cause s'oppose à ce que ce théâtre prenne parmi nous de solides racines et y anéantisse le nôtre ; ce qui est le but, non avoué, mais certain, de quelques personnes et de quelques spéculateurs assez connus.

J'ai donc fouillé avec ardeur et persévérance dans le berceau de la musique moderne, j'ai retiré de ce laborieux examen toutes les lumières que les recherches les plus assidues m'ont permis d'obtenir de ce travail ; si les éclaircissements ne sont pas plus complets, plus satisfaisants ; c'est que, comme déjà je l'ai dit, et comme l'avoue J.-J. Rousseau lui-même : « il n'est pas aisé de savoir précisé« ment en quel état était la musique quand *Guido d'Arezzo* s'avisa « de supprimer tous les caractères qu'on y employait, pour leur « substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. » Jean-Jacques a sans doute voulu dire les *points*, et non les *notes*, qui précédèrent les notations anciennes, lesquelles ont précédé de beaucoup la création et l'adoption de celle dont nous nous servons aujourd'hui. Ajoutons à l'*obscurité* des temps anciens à peu près connus l'*obscurité* plus grande encore née de *la déplorable lacune*

constatée du douzième au quinzième siècle, lacune que j'ai déjà signalée, et reconnue véritable par des hommes dont le savoir, l'érudition, le zèle pour le bien et la gloire de la science ne sont point contestables, et l'on demeurera convaincu que, jusqu'ici, s'il n'en a pas été dit plus c'est qu'il n'a pas été possible d'en savoir davantage.

J.-J. Rousseau prétend qu'il y a en musique *seize* manières d'indiquer la mesure ; voyons : la mesure à quatre temps, que je sache, n'en fournit que trois, **4**, **C**, et $\frac{12}{8}$; la mesure à trois temps n'en présente que six, **3**, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{9}{4}$ et $\frac{9}{8}$; la mesure à deux temps peut se marquer de cinq manières, **2**, $\frac{2}{4}$, **₵**, $\frac{6}{8}$ et $\frac{6}{4}$, en tout quatorze ; j'ai cherché les deux autres qu'il a omis de désigner, et ne les ai point trouvées. Ce qu'il y a de certain, c'est que tous ces chiffres ne servent qu'à *signaler trois manières de diviser une certaine quantité de temps donné*, c'est-à-dire en deux, en trois ou en quatre parties parfaitement égales ; leur véritable office est de prévenir, dès le commencement de la figure, de la valeur, de la quantité des notes destinées à remplir l'une où l'autre de ces trois mesures ; ce que l'on trouvera expliqué en détail dans *mon Traité des Principes élémenmentaires de la Musique*. Toutefois, si cette multitude de chiffres est nécessaire dans les théories, dans les solféges, partout ailleurs, je crois, elle serait suffisamment exprimée par les chiffres 2, 3 et 4 ; à l'inspection de la première mesure, l'exécutant, quelque peu musicien, saurait ou devrait savoir, à ne s'y point tromper, de quoi se compose chaque mesure d'un même morceau, tant que cette mesure ne changerait pas,

Il me tombe en pensée, à propos de mesure, de proposer l'adoption d'un signe, d'une *virgule* par exemple, dont l'emploi serait d'indiquer la terminaison de chaque temps, dans quelque mesure que ce pût être. Cette *védette*, à la suite, serait également utile aux exécutants et aux chanteurs, surtout dans les mouvements lents, dans les mesures surchargées de divisions, de subdivisions en notes et en silences, au milieu desquels l'œil et le jugement rationnel se perdent si aisément, et où l'œil égaré ne démêle plus, dans la mesure, la quantité de notes nécessaire à chaque temps. Cette pré-

caution de grammairien me semble avoir un degré élevé d'utilité pour les exécutants, ainsi que pour les chanteurs, dans les récitatifs, dans les morceaux appelés *syllabiques* et rapides de mouvement, dont la lecture est ordinairement difficile, surtout lorsqu'il se rencontre des valeurs inégales, ou pointées, etc. La précaution de marquer la circonscription de chaque temps de la mesure par une virgule, la rendrait perceptible à tous les yeux et sans équivoque: c'est au moins un essai à faire.

Parmi les érudits dont j'ai parlé plus haut, MM. *Choron,* né à Caen en octobre 1772, et *Fayolle,* tous deux fort savants sur l'histoire musicale particulièrement, ont répandu parmi nous beaucoup de connaissances importantes relatives à cet art: sans eux peut-être elles nous eussent été dérobées encore longtemps; nous devons leur en savoir un gré infini, malgré leur tendance bien marquée vers l'ultramontanisme et la complaisance quelque peu partiale avec laquelle ils recherchent minutieusement les noms, les œuvres, et jusqu'aux moindres opuscules des compositeurs italiens, tandis qu'ils traitent assez rapidement, parfois même avec une sorte de légèreté, les questions qui intéressent au plus haut point le berceau de la musique moderne dans les Pays-Bas, en France, en Allemagne, comme s'ils éprouvaient du regret d'être obligés de convenir que ces écoles sont de beaucoup les aînées de celles d'Italie.

M. *François-Joseph Fétis,* né à Mons en 1784, élève du Conservatoire de Paris en 1801, de Beethoven ensuite, à acquis une juste réputation par ses écrits sur la musique, les connaissances variées qu'il a su y répandre, lesquelles attestent un homme versé dans cette partie si intéressante de nos arts, une louable sagacité, un esprit cultivé et une plume exercée aux discussions didactiques.

M. Fétis est du nombre de ceux que l'intrigue, les monopoles, les dégoûts de toute nature, ont contraint à quitter la plume de compositeur et à prendre celle d'écrivain, avec laquelle il a également su se faire un nom honorable, et forcer les envieux mêmes à le citer avec une considération méritée.

Je mentionnerai encore un nom et un fait à l'appui de ce que je

viens de répéter sur le sort des compositeurs français, pour répondre d'avance aux personnes tentées de m'accuser de pessimisme. *Eler*, anciennement professeur au Conservatoire de Paris, était un homme de mérite comme compositeur; il donna en 1798, au grand Opéra, *Apelle et Campaspe,* et au théâtre de l'Opéra-Comique l'*Habit du Chevalier de Grammont,* dans lequel il y avait de fort jolies choses et surtout un excellent rôle de valet. Eh bien! le pauvre Eler fut obligé de vendre pour une modique somme de douze cents francs sont droit d'auteur à un chanteur, que je ne veux pas nommer par respect pour son grand talent et sa mémoire, afin d'obtenir que son ouvrage fut joué: il le fut effectivement alors, très souvent et avec un grand succès; les applaudissements se partageaient entre l'auteur et l'acteur, mais cette moitié si flatteuse et si fugitive de la réussite était désormais l'unique récompense de l'auteur déshérité. On a mis quelque part en scène *Corneille* et *Richelieu,* à propos de la tragédie du Cid, dont le cardinal eut trouvé fort de son goût que Corneille le déclarât l'auteur, moyennant une somme d'argent qu'il lui offrait aussi, s'il y consentait, ou la Bastille, qu'il lui montrait en perspective, s'il osait parler et faire connaître la vérité. Avec des personnages de moindre dimension, il serait facile de remettre plus d'une fois le même sujet sur le théâtre avec des combinaisons nouvelles et toujours également vraies; et, comme me le disait un homme parfaitement initié aux secrets de l'intérieur des théâtres de Paris: «quand on n'est pas étranger, ou quand on n'a pas trente «mille livres de rentes, il faut avoir trois ans à dépenser et les em-«ployer sans relâche, sans se décourager, à être sans cesse dans «les souliers des directeurs, des chanteurs et des chanteuses; sans «cela, on n'obtient rien. Du talent! à quoi bon? c'est de la souplesse, «de l'intrigue, de l'importunité qu'il faut, et beaucoup d'audace; c'est «comme cela que l'on obtient des ouvrages, que l'on vous accorde «souvent pour se débarrasser de vous; mais qu'importe! vous ne les «avez pas moins, et la *compagnie d'assurance* se charge, moyennant «finance, de faire le reste.» Et d'ailleurs, qui est-ce qui sait que vous avez du talent? qui est-ce qui s'en occupe ou s'en soucie, si vous n'allez vous-même le crier sur les toits? «*De l'or dans vos poches,*

«*monseigneur, dit Figaro* au comte Almaviva, c'est le nerf de l'in-«trigue.» Par une explication inverse de ces deux puissants leviers, l'intrigue maintenant conduit seule, ou à peu près, à la possession de l'or, de la fortune, qui est, politiquement et civilement parlant, *l'unique thermomètre* de l'estime et de la considération, par le temps qui court.

Un contraste piquant à offrir aux regards du lecteur, après tout ce que déjà j'ai fait passer sous ses yeux, est celui que présentait à la fin du dix-huitième siècle le fameux *baron de Bagge,* connu vulgairement sous le nom de *baron de Bach.* C'était un mélomane fougeux, attaqué de la fantaisie du violon dont il croyait jouer, et de la composition qu'il croyait savoir; mais il était bon, obligeant, généreux et fort riche, de plus singulier en toutes choses. Il avait pris pour secrétaire musical M. *Sitter,* musicien de l'orchestre de l'Opéra; le baron, qui ne manquait cependant pas d'esprit, protégeait efficacement les artistes, qu'il aimait, et auxquels sa maison, sa table et sa bourse étaient constamment ouvertes; le baron, dis-je, ne savait de violon et de composition que tout juste ce qu'il en fallait pour être parfaitement ridicule et ne s'en doutait pas; ainsi, il se ruina pour des gens dont quelques uns, en recevant ses bienfaits, se moquaient de lui sans pudeur à sa face. Il s'en apercevait sans doute, il faut le croire; cependant rien ne le corrigeait de ses manies ni de sa bonté. Un jour, toutefois, la plaisanterie fut poussée si loin qu'il suivit de près un indiscret railleur qui venait de prendre congé de lui, et dit tout haut à son portier: «toutes les fois que ce monsieur se présentera chez «moi, vous lui direz que je n'y suis pas:» l'avis indirect eut son effet; le mauvais plaisant se tint pour bien averti, et ne reparut plus. M. Sitter, homme de talent et de procédés, se trouvait dans une position fort embarrassante lorsque le baron se mettait à divaguer sur son violon en se promenant dans sa chambre, et qu'il prétendait faire écrire sous cette étrange dictée les hallucinations qu'il prenait pour des inspirations. La première fois que cela arriva, Sitter se mit au bureau et prit la plume; mais il fit de vains efforts pour comprendre et suivre ce qu'exécutait son noble patron. il fut donc forcé de le prier, avec un calme parfait et tous les ménagements possibles, de

vouloir bien recommencer, parce que, disait-il, il n'avait pas bien saisi sa pensée. Le baron y consentit et reprit son violon; mais il fit tout autre chose que ce qu'il avait fait la première fois, et ce dont il ne se souvenait plus; le pauvre Sitter, à bout de patience et d'inutile attention pour suivre le fil de ce verbiage incohérent, prit le parti d'écrire au hasard ce qui lui viendrait dans la tête. Quand il eut fini, il montra son travail au baron; celui-ci s'écria: « bon! c'est bien cela, « voilà justement toutes mes idées, vous êtes un homme précieux. » Dès cet instant Sitter lui devint indispensable. Lorsqu'il connaissait un artiste dans une position difficile, il lui disait: « mon cher ami, « vous avez beaucoup de talent, mais venez me voir, je vous donnerai « quelques conseils utiles. » Il disait vrai, car à chaque *leçon* de cette sorte qu'il donnait, il ajoutait six francs, qu'il savait toujours faire accepter de manière à ne point blesser celui auquel il les offrait. C'est dans cette louable et généreuse intention qu'il invita *Frédéric Blasius*, récemment arrivé à Paris, où il se trouvait dans une situation fort précaire, à venir chez lui mettre en partition deux concertos de violon qu'il avait, disait-il, composés nouvellement. Blasius se rendit à cette invitation, et fut installé dans la maison du baron tant que dura ce travail: il se mit bientôt à l'œuvre. Le baron se promenait le violon à la main, se livrant à toute l'intempérance d'une imagination déréglé et du plus déplorable mécanisme, tandis que Blasius écrivait avec un admirable sang-froid ce qu'il croyait à peu près raisonnable, et se rapprochant, autant que le sens commun le permettait, des folies échappées à son Mécène. Lorsque cette rédaction fut terminée, le baron, émerveillé d'avoir enfanté de si belles choses, compta à son traducteur cinquante louis pour les deux concertos qu'il lui avait fait faire; le bruit court encore que ces deux concertos, dont le premier est en *fa* naturel majeur, ont été gravés sous le nom de *Janiewitz*. Le baron de Bagge, ou Bach, mourut dans les premières années de la révolution de 1789; les muses eurent peu de regret de sa perte, la société et les artistes eurent à déplorer celle d'un homme de bien, généreux, délicat, passionné pour l'art, qui n'a malheureusement laissé *aucun imitateur*, ridicule à part.

N. chevalier de Saint-Georges, mulâtre né à la Guadeloupe en 1745,

mort en 1799, qui s'est fait une si grande réputation dans tous les exercices du corps, principalement dans l'escrime où il n'avait point d'égal, jouait aussi fort bien du violon, dit-on; mais il avait un petit jeu et tirait très peu de son, ce qui devait surprendre en raison de la force musculaire qu'il développait dans tous ses actes et dans tous ses mouvements.

Giovanni Mane dit *Jarnowick* ou *Giornowicki*, né en 1745, à Paris, mort en 1804 à Saint-Pétersbourg, était aussi un habile violoniste qui a écrit pour son instrument et dont les productions eurent, dans leur temps, un fort grand succès.

J'ai déjà eu occasion de dire quelques mots sur les moyens de reproduire les œuvres des compositeurs, et ces moyens, à mon avis, méritent une attention particulière. La gravure sur pierres dures, sur métaux, la ciselure, sont des arts d'une haute antiquité, on n'en saurait douter, surtout si l'on ajoute une *foi* entière à la description merveilleuse que fait *Homère*, dans l'Iliade, du bouclier d'Achille. *L'art de graver la musique* a donc pu naître comme une conséquence des deux premiers; mais il est évident qu'il n'a pu surgir avant qu'il existât une musique, avant qu'il y eut des figures inventées pour la reproduire; ainsi, la gravure de la musique est *un art nouveau, un art moderne*, né après celui qui fait l'objet spécial de cet ouvrage. J'ai mentionné, si l'on s'en souvient, un compositeur allemand d'une étonnante fécondité, *Georges Philippe Telemann*, né à Magdebourg le 14 mars 1681, mort le 25 juin 1767, âgé de 86 ans: ce compositeur imagina le premier, je dois le croire du moins puisqu'aucun fait semblable n'est révélé par l'histoire avant cette époque, de graver ses œuvres sur des plaques de métal qu'il confiait ensuite à un imprimeur en taille-douce chargé du soin d'en multiplier les exemplaires: cette notion est la première de ce genre que j'aie pu recueillir jusqu'au dix-huitième siècle, où l'on retrouve alors de nouvelles lumières sur ce fait. *Simon Georges Lœhleim*, compositeur, maître-de-chapelle à Dantzick, né à Neustadt, nous apprend que l'on était, de son temps, dans l'usage de *graver la musique à l'eau forte*, procédé dont il se servait lui-même pour graver ses propres ouvrages. Il ne dit pas sur quel métal s'opérait cette gravure; mais, selon ce que j'imagine,

cela ne pouvait être que sur le cuivre ou sur l'acier. A l'exception des deux époques que je viens d'indiquer, aucun renseignement sur cette matière ne s'est fait jour jusqu'à nous. Un nommé *Loiseau*, de Paris, inventa une manière d'imprimer la musique, dont il fit la première application en 1768 ; mais je n'ai pu me procurer aucun éclaircissement satisfaisant sur cette invention, totalement oubliée aujourd'hui ; voilà donc, jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, tout ce que l'on peut découvrir sur ce sujet. Apparaissent ensuite les noms de Mlle *Vandôme*, de *Antoine-Jacques Richomme*, son élève, né à Paris en septembre 1754, de Mlle *Leroy*, célèbres graveurs de musique sur cuivre et sur étain : ce sont les premiers noms de graveurs français qui me soient parvenus, et l'on gravait cependant la musique en France au temps de Lulli, né en 1633, puisque ses opéras ont été gravés : peut-être ne l'ont ils été qu'à une époque avancée de sa carrière, et lorsque l'art de la gravure ne faisait pour ainsi dire que de naître. Il en est, au surplus, de cet art comme de beaucoup d'autres choses utiles nées dans l'ombre, dont on jouit sans savoir de quel temps elles datent, quels en furent les inventeurs. Personne, par exemple, ne sait et ne s'inquiète de savoir qui découvrit le premier l'*amadou*, l'*usage de la pierre à briquet*, et cependant on ne saurait nier l'immense utilité de ce précieux moyen de se procurer de la lumière, du feu, et dont on se sert avec une sorte de dédain comme d'une trivialité ; il en est de ces deux inventions comme d'une foule d'autres qu'il serait facile d'énumérer. C'est donc à la gravure que nous devons la publicité et la diffusion des œuvres immortelles des trois créateurs de la musique instrumentale, de la symphonie, du quatuor pour deux violons, alto et basse, *Gossec* en France, *Boccherini* en Espagne, et en Allemagne *Joseph Haydn*, né sur les frontières d'Autriche et de Hongrie au mois de mars 1732, mort à Vienne au mois de mai 1809 ; nous lui devons également la conservation des chefs-d'œuvre de tant de grands maîtres auquel la France oublieuse est redevable d'une si belle part de son illustration. Je dois dire ici que l'on a fait beaucoup de tentatives *pour remplacer la gravure sur étain, ou zing*, mais qu'aucune n'a réussi à la supplanter. Il est vrai et juste d'ajouter

qu'en aucun lieu on ne grave la musique aussi bien qu'à Paris. Il y aura toujours entre la musique bien gravée et la musique imprimée, ou reproduite par quelque autre procédé, la même distance que celle qui existe et que l'on ne saurait nier entre *la belle gravure* au burin *et la lithographie,* dont je ne prétends certainement pas plus déprécier le mérite réel que celui de l'imprimerie; mais je crois n'être qu'équitable en accordant la priorité à celles qui me semblent incontestablement supérieures aux autres.

Tout-à-l'heure je parlais de quatuors et des hommes de génie qui en furent les créateurs; je m'empresse d'ajouter, suivant une version que je crois digne de confiance, que ce fut un chanoine de Munich, nommé *Camerloher,* qui donna le premier essai d'une séance de quatuors concertants, genre de composition immortalisé par les hommes que j'ai déjà nommés, ensuite par *Mozart,* par *Beethoven* et ceux qui les ont le plus heureusement imités; cet exemple fut bientôt suivi dans toute l'Europe, en France même où tout s'éteint, et où cette vogue est venue expirer sous les coups meurtriers de l'*album,* des *chansonnettes,* du *nocturne,* du *quadrille,* avec le *cornet à piston* obligé: car on ne saurait plus vivre sans cornet à piston, de la *fantaisie* et de mille autres *rapsodies,* par lesquelles sont remplacés, dans les salons comme dans les concerts, aux grands applaudissements de la foule émerveillée, les concertos de *Viotti,* de *Kreutzer,* de *Rode,* de *Baillot,* de *Lafont* même! le coquet des dames par excellence! les duos, trios, quatuors et quintetti. Le feu sacré pour la musique véritablement belle et bonne ne s'est conservé que dans le temple où, chaque hiver, Baillot donnait ses séances, où se réunissaient avec ravissement et respect le petit nombre d'adeptes dignes d'entendre, d'écouter et de comprendre des chefs-d'œuvre; mais le grand artiste est descendu dans la tombe, et avec lui le quatuor et la belle, la véritable école du violon.

Il ne me reste que *peu de chose à dire sur le dix-huitième siècle,* si fécond en grands génies, en talents du premier ordre, si remarquable par ses rapides et prodigieux résultats! Plus riche à lui seul que tous les siècles passés, il a vu briller par la philosophie la plus éclatante lumière dans les sciences, les lettres, les arts, la raison,

et a légué au dix-neuvième siècle ce lourd fardeau de gloire, de grandeur, de vérité, à supporter et à conserver précieusement: en est-il digne et le continue-t-il? le vingtième le jugera.

Quelques mots encore me restent à exprimer sur diverses notabilités que je ne négligerai pas de mentionner afin de m'acquitter du juste tribut d'estime auquel elles ont droit de prétendre, et d'offrir une nouvelle preuve de mon vif désir d'être constamment équitable pour tous. Parmi les noms qui me restent à enregistrer, ceux des compositeurs auront le premier rang, et, à ce titre, je me hâte de citer celui de *Floquet,* né en Provence en novembre 1750. Cet homme vint au monde avec l'instinct musical, et, à l'âge de six ans, il manifestait déjà le désir d'être maître de musique; il fit beaucoup d'ouvrages avec des succès divers; mais il eut la folle prétention de refaire l'*Alceste* de Gluck; sa partition fut jugée et condamnée à une première épreuve. Floquet conçut un si violent dépit de cet échec qu'il en mourut de chagrin au mois de mai 1785. Ainsi le *ridicule*, poussé jusqu'au tragique, fit à ce pauvre homme une réputation encore plus grande que celle à laquelle il pouvait justement prétendre, appuyée qu'elle était sur quelques bons ouvrages.

Un autre cerveau plus étrangement organisé encore fut celui de M. *Pierre Estève,* membre de la Société royale de Montpellier, lequel publia, en 1651, un livre sur la musique, dans lequel se trouvent ces propositions, que : « les octaves sont harmoniques et non pas iden- « tiques; que la nature donne l'harmonie et que la mélodie est une « convention des hommes, etc.» Il ne manquait plus à ce système que d'y adjoindre cette opinion, que : «l'unisson est un intervalle,» opinion que je n'invente pas, je prie instamment qu'on le croie, mais que j'ai vu écrite quelque part, sans y faire à la vérité une sérieuse attention. Je conçois en effet la différence qu'il y a entre 1 et 2, mais je ne comprends pas, je l'avoue, celle que l'on prétend trouver entre 1 et 1, si ce n'est qu'en arithmétique 1 et 1 font 2, et qu'en musique 1 et 1 font positivement *zéro*.

La déplorable manie, que poliment je ne veux pas autrement qualifier, *de refaire* les œuvres d'autrui et de salir de son encre les partitions des maîtres qu'à aucun titre on ne saurait imiter, n'est pas

nouvelle; bien des gens ont eu ce présomptueux travers, et ils n'eussent point été justifiés lors même qu'ils eussent fait mieux, ce qui ne s'est jamais vu. C'est porter une main sacrilége sur l'histoire, c'est badigeonner l'antique, c'est altérer la sincérité des physionomies, briser le cachet des originalités, bouleverser les traditions, gâcher les époques, se couvrir de ridicule pour quelques misérables écus, décrier soi-même son jugement, sa probité artistique, c'est enfin vouloir mettre des talons rouges à Manlius, et du vermillon sur la face mâle et sévère du vieux père des Horaces. *Candeille,* compositeur, n'était pas sans mérite; il eut aussi la faiblesse vaniteuse et intéressée de croire qu'il *referait Castor* et *Pollux* mieux que ne l'avait fait Rameau, et il fit l'incroyable imprudence de conserver les meilleurs morceaux de ce premier créateur, dont la célébrité musicale avait encore alors assez de retentissement. Ce mélange du style d'un siècle avec le style d'un autre siècle est toujours une aussi détestable opération que celle de transposer un morceau un ton plus haut ou plus bas. Ce fut donc de la part de *Candeille* une affaire de spéculateur, ou tout au moins le faux calcul d'un jugement mal dirigé d'accoler son nom à celui d'une célébrité musicale encore fort respecté à cette époque. Candeille laissa une fille nommée *Emélie,* fort belle et spirituelle personne, bonne musicienne, lettrée, et qui composa *modestement* pour elle la comédie intitulée *La belle Fermière;* cette pièce fut représentée à la Comédie-Française et elle y joua le principal rôle, car elle fut aussi actrice. Elle jouait de plus fort bien du clavecin et de la harpe, composait assez bien et chantait agréablement. Eh bien ! cette personne toute remplie de grâces, de talents variés, d'esprit, d'amabilité, ternissait tant de qualités remarquables par un vernis fâcheux de vanité vaporeuse, d'exagération, de suffisance, d'affectation maniérée et minaudée, qui furent cause qu'il n'est à peu près resté d'elle *que le souvenir de ses ridicules.* Autant Mlle *Emélie Candeille* avait été admirée pour sa beauté, autant Mme *Sophie Gail,* née à Melun, avait à regretter du côté des avantages extérieurs, quoiqu'elle fut grande, parfaitement faite et d'une belle tournure; mais elle savait si bien faire oublier que la nature l'avait peu favorisée, par les charmes

d'une conversation simple, spirituelle, enjouée, par son affabilité, ses manières gracieuses et bienveillantes à la fois, qu'elle réunit autour d'elle et captiva jusqu'aux derniers instants de sa vie un cercle nombreux d'amis et de courtisans assidus. Mme Gail jouait fort bien du piano, chantait avec un goût exquis, bien qu'avec peu de voix et l'organe voilé, accompagnait dans la perfection et composait d'une manière distinguée; on lui doit le joli opéra-comique intitulé: *Les deux Jaloux.*

Un grand nombre de dames du plus haut mérite brilla en France pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle; j'en ai déjà nommé quelques-unes; je pourrais faire encore un long article sur ce gracieux sujet; mais je ne me suis point chargé du soin de faire un dictionnaire des fleurs, et je ne me crois pas la main assez légère pour oser même esquisser les plus suaves ornements de ce charmant domaine. J'ai déjà cité *Madame la comtesse Merlin,* dont la belle et savante voix s'est souvent mariée avec avantage à celle des plus habiles professeurs des deux sexes devant un auditoire aussi charmé de la voir que de l'entendre, et dont la plume élégante, facile, réunit le mérite du littérateur spirituel, sensible, de bon goût, à l'attrait si puissant de la beauté unie aux talents. Je ne saurais sans injustice omettre le nom de Mlle *Louise Bertin de Vaux,* qui mérite d'occuper une place distinguée parmi les personnes de son sexe qui se sont appliquées à l'art de la composition musicale. On remarque dans ses ouvrages, tant à l'Opéra-Comique qu'au grand Opéra, des idées neuves, un génie original, qui ne souhaite que les occasions de se produire librement au grand jour pour justifier tout ce qu'il a promis et tout ce que l'on attend. Je signalerai encore Mme *Ladurner,* femme d'un professeur de piano fort estimé, laquelle était d'une force remarquable sur le violon; Mme *Pain,* épouse d'un homme de lettres jouissant d'une réputation méritée. Mme Pain possédait un beau talent sur la basse; réunie à Mme Ladurner, faisant le premier violon, à *deux autres dames* dont les noms m'échappent, s'acquittant d'une manière très-satisfaisante, l'une de la partie du second violon, l'autre de la partie d'alto, ces quatre dames formaient ainsi un excellent quatuor, et l'exécutaient avec toute la

précision, l'énergie, l'ensemble, les nuances qu'exige ce genre si difficile. On se fera sans doute une idée de l'impression que devait causer cet assemblage de quatre femmes répandant à flots autour d'elles le plaisir, et disputant par les talents l'empire de l'attention au plaisir des yeux et à celui des oreilles. Ce n'est pas dans l'art musical seulement que les dames ont déployé un mérite digne des plus justes éloges. *La sculpture*, *la peinture* ont occupé leurs méditations, et leur ont dû des productions extrêmement remarquables: je n'en veux pour preuve que la belle statue de *Jeanne d'Arc*, actuellement au palais de Versailles, de Mme la princesse *Marie d'Orléans*, enlevée à sa famille et aux muses à la fleur de ses ans; les œuvres bien connues et si bien appréciées dues aux pinceaux de Mme *Lebrun;* les spirituels tableaux de Mlle *Lescot,* de Mme *Callaut,* et les beaux portraits si remplis d'âme, de vie, de charme, de Mme *Feytaud,* dont le dessin pur, le beau coloris, s'unissant aux grâces vraies et simples d'une nature noble, touchante, à une parfaite ressemblance et dont cette habile artiste orna le Salon de 1841. Je pourrais ajouter beaucoup d'autres noms également recommandables à ceux que je viens d'inscrire ici, mais cette nomenclature m'écarterait trop loin du sujet principal de ce livre, dans lequel cependant on ne me blâmera pas, je l'espère, d'avoir offert un tribut mérité, et d'avoir acquitté cette portion de ma dette envers les beaux-arts et envers les dames.

Campion, membre de l'Académie de Musique de Paris, au commencement du dix-huitième siècle; *Delaire* en 1700; *Maltot,* prédécesseur de Campion à l'Académie, se disputent l'honneur de l'invention de la règle harmonique dite de l'*octave,* dont la découverte ne remonte pas au-delà de ce temps. Campion fit une méthode d'accompagnement pour le *théorbe,* ce qui prouve que cet instrument, inconnu aujourd'hui, était encore cultivé avec intérêt pendant la première moitié du dix-huitième siècle; il composa, de plus, un traité d'*harmonie*, et ceci ferait assez croire qu'il peut être le véritable créateur de la *règle de l'octave*. Mais il est dit quelque part: « que ce fut selon la règle des octaves de M. Maltot, son prédéces- « seur dans sa place à l'Académie »; ce qui contredit l'assertion pré-

cédente. D'un autre côté, J.-J. Rousseau attribue cette invention à Delaire. Lequel faut-il croire? à qui faut-il rendre justice? Mon embarras est grand pour décider cette question entre un philosophe et un dictionnaire qui le contredit. Toujours est-il certain *qu'avant* 1700 on n'était ni bien riche ni bien fort en harmonie théorique régulière. Au surplus, les méthodes n'ont point manqué à ce siècle, si fécond en ouvrages plus ou moins instructifs de ce genre. M. *Adolphe Garaudé,* né à Nancy en février 1779, musicien recommandable par des productions instrumentales où l'on trouve du mérite, a fait aussi une bonne méthode de chant. *Fontenelle,* né à Villeneuve d'Agen , n'a point fait de méthode, mais il a donné, en 1800, sous le nom d'*Hécube,* un grand opéra où l'on remarqua des beautés d'un ordre supérieur. Je m'arrête quelques instants à des noms et à des faits peu intéressants peut-être pour certaines personnes qui veulent qu'on ne les occupe que de grandes choses et de noms illustres, mais je les prierai d'avoir encore quelques instants de patience; il y a du mérite réel à tous les degrés de l'échelle sociale; *après les choses brillantes viennent* souvent *les choses utiles,* et ces dernières, pour briller d'un moins vif éclat, n'en méritent pas moins leur juste part à l'estime et à la considération publique; assez d'autres se chargent du soin d'en faire une large dot aux étrangers. *Qu'on me laisse donc achever doucement celle de nos compatriotes;* et d'ailleurs, pour n'être que le second dans Rome, on peut encore être le premier dans sa ville natale, et sans chercher à me rendre l'avocat *intéressé* des médiocrités, je dis ce que je crois en conscience, c'est-à-dire qu'il n'est accordé qu'à un bien petit nombre d'élus de prendre place au premier rang, et que ne briller qu'au second n'implique pas absolument que l'on soit totalement *sans aucune valeur;* cela vaut bien la peine que l'on y fasse quelque attention.

Je vais encore parler d'une méthode, et c'est la première bonne qui ait été faite pour la basse par *Olivier Aubert*, né à Amiens en 1763, et habile violoncelliste; une autre méthode estimable pour cet instrument, du même temps à-peu-près, mais non antérieure, est celle de *Bréval.* Un compositeur nommé *Agus,* mort à Paris en

1798, avait aussi fait un *solfége élémentaire* digne d'attention; néanmoins il eut peu de succès. Le maître de musique de l'École militaire de Sorèze, dirigée par M. de *Ferlus,* M. *Azaïs,* a publié, entre autres productions estimables, une bonne théorie musicale. MM. *Aimé,* violoniste habile et bon flûtiste, vers 1760, *Alexandre,* professeur de violon et compositeur estimé, *Cremont,* excellent chef d'orchestre du théâtre de Moscou, qu'il dirigea longtemps, puis ensuite de celui de l'Odéon à Paris, où il monta le fameux *Robin des Bois, de Weber*; ces trois artistes appartiennent à la fin du dix-huitième siècle.

Il ne sera sans doute pas indifférent d'apprendre que *Guillaume Herschell,* né à Hanôvre en 1738, était fort bon musicien avant de devenir l'un des premiers astronomes de son époque; il fut hautbois dans la musique des gardes hanovriennes, en 1753, instructeur de la milice dans le comté de Durham, professeur de musique dans plusieurs villes du comté d'Yorck, et organiste de la chapelle octogone de la ville de Bath, en 1766; son père aussi était musicien. C'est alors que G. Herschell réussit à construire son fameux télescope de quarante pieds de long, et qu'il abandonna la musique pour se livrer exclusivement à l'étude de l'astronomie, sa passion favorite.

Fidèle à la détermination que j'ai prise, je reviens encore à quelques uns de nos nationaux que je me reprocherais d'avoir oubliés : j'en suis bien fâché, mais je suis voué par affection au talent modeste et dédaigné; c'est pour cela que je viens d'en nommer plusieurs auxquels personne ne songe; c'est pour cela que je citerai encore *Joseph Arguier,* né en 1763; ce compositeur a beaucoup écrit avec succès pour le théâtre: il était de plus fort habile sur la basse : *Pamphile-Léopold-François Aimon,* né à Lille le 4 octobre 1779, auteur des *Jeux floraux,* représentés au grand Opéra de Paris avec succès; *Albanèze,* venu en France en 1747, à l'âge de dix-huit ans, et y resta jusqu'à sa mort arrivée en 1800; c'était un chanteur distingué, auteur en même temps de plusieurs compositions fort gracieuses. Que l'on remarque bien que *la plus grande partie* des choses utiles, savantes ou agréables date de cette seconde moitié du dix-

huitième siècle, dont j'ai déjà si longuement parlé pour ne traiter que *d'un art seulement,* et certainement sans avoir tout dit! C'est encore de la fin de ce siècle merveilleux que date la naissance du *théâtre du Vaudeville,* dont j'ai expliqué l'origine à propos du *Val-de-Vire,* que l'on se rappellera sans doute, mais dont l'application à la scène est une invention du chevalier *Antoine-Pierre-Auguste de Piis,* en société avec *Barré* et *Rozières,* d'abord; puis ensuite se forma le quatriumvirat de *Piis, Barré Radet,* et *Desfontaines*, auxquels s'adjoignirent bientôt des hommes de l'esprit le plus propre à faire fleurir ce genre tout nouveau, tels que MM. *Bouilly, Dupaty, Désaugiers, Armand Gouffé, Joseph Pain,* etc., etc., qui pendant tant d'années ont fait la fortune de ce théâtre et les délices de tout Paris. Le vaudeville est une *création* particulière et *tout à fait nationale;* son essence est la gaîté ; ses moyens l'esprit, la satire décente, la malice enjouée et inoffensive; il tient le milieu entre la comédie et l'opéra-comique, parce que l'on y chante, et que l'on y parle ordinairement en prose; une condition de sa constitution, c'est que l'on n'y chante que des couplets et toujours sur des airs déjà connus: c'est ainsi du moins que cela s'est pratiqué tant que les directeurs, les auteurs, les acteurs ont compris leur véritable position, ses avantages réels, et n'ont point eu l'ambitieuse prétention de sortir de leur sphère. Là, point d'éclats de voix, de roulades, d'éternels et insupportables points-d'orgues, point de cris atroces, mais point de mesure, ou à peu près; de l'accent, de la vivacité, du tact, de la malice, de la vérité, telles sont les principales conditions du vaudeville; la parole doit s'y déclamer bien plus que s'y chanter; aussi n'est-il pas permis d'y mettre en musique *ce qui ne veut rien dire,* comme le remarque *Baumarchais* par l'organe de Figaro. Peu de voix suffit pour chanter au Vaudeville: les gens qui ont de l'oreille, et ce n'est pas le plus grand nombre, n'exigent qu'une chose, c'est qu'elle soit juste. Des acteurs d'un grand talent se sont fait applaudir sur ce théâtre, et *son répertoire ancien* est riche de charmantes productions sorties de la plume des hommes de lettres que j'ai nommés ci-dessus, et que malheureusement on n'y voit plus; mais on veut du *nouveau,* n'en-fut il plus au monde, ou fut-il révoltant. On

conçoit que ce theâtre est une spécialité que l'esprit et la gaîté sont seuls chargés de défrayer; la musique en fait essentiellement partie et n'y occupe cependant qu'un rang secondaire. C'est néanmoins de ce théâtre, dérogeant ambitieusement à sa tutélaire origine, que *quelques compositeurs* sont parvenus à se glisser furtivement, appuyés par l'occulte faveur et le hasard, à l'Opéra-Comique et même au grand Opéra, grace à leurs continuelles relations avec les auteurs, les chanteurs, les actrices, les directeurs, et quelques chansonnettes, chantées par un joli minois en possession de l'amour du public, du vaudeville, cela suffit; et voilà comme deux ou trois chansons conduisent en ce pays à la fortune, à la réputation: plus heureux en ceci, ces nouveaux *lauréats* de la capricieuse déesse, que la plupart de ceux qui ont pâli sur le contrepoint, l'*ambitus* (c'est le nom de la règle qui prescrit au plain-chant de ne pas dépasser les limites de l'octave; mais ce mot ne s'applique qu'à la musique d'église), sur les propriétés, les ressources, les conditions de la *cantate* obligée, qui ont *mérité des couronnes* au sein du premier corps savant du monde, et qui *n'ont pu parvenir à rien*, pas même à se faire siffler!!!... plus heureux, dis-je, en toutes choses, leurs carrière est assurée: ils n'ont plus qu'à marcher. A propos de la *cantate*, je crois utile de dire que les poésies françaises que l'on donne sous ce nom au grand concours de composition musicale de l'Institut de France, depuis l'an 1800, sont redevables, pour le cadre et la forme en général, à un musicien de la chambre du duc d'Orléans régent, nommé *Morin:* le premier il les fit adopter en ce pays; en 1709 il publia un volume (c'était le second) de cantates, dont la facture fut promptement imitée par *Bernier* d'abord, puis par *Jean-Baptiste Rousseau* et beaucoup d'autres ensuite.

J'ai exprimé mes sentiments, mon opinion, sans système partial et intéressé, sur tout ce que j'ai pu connaître; j'ai adopté et justifié autant qu'il était en ma puissance de le faire, la maxime énoncée dans ma seconde épigraphe, laquelle dit que: *le bon sens, la logique et la conscience musicale sont dans l'oreille, quand elle est le chemin du cœur;* ce sont là mes seuls guides; eux seuls ont dirigé ma plume ainsi que ma pensée.

Les Provençaux, comme les Italiens, font plus de musique la nuit que le jour; ils se servent à cet effet d'une grande lanterne-pupitre, qu'ils appelent *mélophare*. Cette machine, assez ingénieuse relativement à son usage, est portative, garnie de châssis à coulisses, et peut avoir quatre, six ou huit faces à l'extérieur, selon le besoin. Au lieu de verres, on peut faire glisser dans les coulisses des feuilles de papier réglé de musique, notées en gros caractères d'un seul côté, huilées ensuite, sur lesquelles quatre, six, huit personnes peuvent lire parfaitement, au moyen du foyer de lumière établi au milieu à l'intérieur de ce pupitre *mélophare*. Comme dans ce pays-ci on donne beaucoup plus de *charivaris* que de sérénades, j'ai quelque temps repoussé l'idée de faire connaître ce moyen nocturne et commode de faire de la musique; mais si quelques amateurs cependant étaient tentés d'en faire l'essai, j'aurais à me reprocher de leur avoir dérobé la connaissance de ce *mélophare*, également dû au dix-huitième siècle, lequel, applanissant la difficulté de faire de la musique dans l'obscurité, peut leur suggérer l'idée de la mettre en pratique et d'en étendre l'usage. La futilité de l'objet n'empêchera pas alors que je me sache quelque gré d'avoir terminé l'examen du dix-huitième siècle par la révélation, peu importante j'en conviens, d'une invention qui n'est cependant *pas absolument dénuée d'utilité*.

CHAPITRE XXIII.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

Pie VII, appelé au gouvernement de l'Église en 1799, mort en 1823, termina le dix-huitième siècle et commença le dix-neuvième. Il eut pour successeur *Léon XII, deux-cent-soixantième évêque de Rome* depuis et y compris Saint Pierre.

Napoléon, chef de l'État en 1799, consul en 1800, élu et sacré empereur des Français par le pape Pie VII, à Paris, en 1804, roi d'Italie en 1805, eut pour successeur, en 1815, *Louis XVIII*, puis *Charles X*, et enfin *Louis-Philippe Ier*, élu quatre-vingt-cinquième roi des Français, en 1830. On comprendra, je l'imagine, pourquoi *je m'abstiens ici de toute remarque, de toute réflexion;* quelles qu'elles fussent, je les croirais inopportunes.

Le dix-neuvième siècle, héritier de l'immense gloire amassée sur la France par le dix-huitième, des bienfaits de 1789, et d'une prospérité vainement contestée, allie à ces trophées *les palmes immortelles* conquises pendant les douze premières années.

Ici commence *une tâche* d'une autre nature, *non moins difficile* et *non moins délicate surtout;* mais *la gloire de l'art musical,* son perfectionnement, sa dignité, seront constamment les mobiles de ma sollicitude, le but de mes recherches comme de mes remarques. *Il en est une pénible à faire,* c'est que si tous les artistes célèbres que j'ai signalés dans le cours de cet ouvrage, tous enfants du dix-huitième siècle, et en grande partie de la France, sont descendus dans la tombe, leurs œuvres immortelles s'y sont abîmées avec eux; tous, environnés pendant plus d'un demi-siècle d'une gloire qui retentissait dans l'Europe entière, tous sont tombés dans *l'oubli le plus complet.* Le peintre achève de couvrir sa toile, le sculpteur donne son dernier coup de ciseau, l'architecte ouvre les portes de son palais, le poète pose sa plume, le graveur articule son dernier coup de burin, tous peuvent mourir contents: leurs œuvres restent debout, intactes, inaltérées, vivantes, et défendent impérieusement à la postérité d'oublier le nom de leurs créateurs. La faveur les entoure, le pouvoir s'en enorgueillit et les protége à proportion du vif éclat qu'ils reflètent sur lui, la renommée les devance et va porter leurs noms dans les siècles à venir; il ne faut que deux yeux pour les comprendre; le temps respectera ces chefs-d'œuvre, et on les admirera un jour comme nous admirons aujourd'hui l'*Apollon du Belvédère,* le *Panthéon d'Agrippa,* l'*Illiade,* le *Jugement Dernier* et les belles *Vierges* de Raphaël. Mais dans cette haute sphère d'avenir et de gloire, quelle est la part du compositeur, du musicien? quels

sont ses moyens d'action? qu'elle est sa position? son espoir? son appui? quel est son dialecte? à qui parle-t-il? Il est d'abord moins considéré parce qu'il est moins compris et moins protégé, il écrit dans une langue inconnue au vulgaire, que l'on ne touche que par les sens, il parle aux âmes et n'a pour juge que les oreilles; s'il n'est pas secondé par cinquante voix, cent instruments, deux cent bras, Il est muet, invisible, inconnu; dans tous les cas, il dépend des exécutants, quel qu'en soit le nombre, de leurs talents, de leur intelligence, de leur discipline, de leur ensemble, de leur bon vouloir, du chef qui les dirige; s'il est bien exécuté, il est sublime: s'il l'est mal, c'est le cahos. Dans le premier cas, ses effets sont rapides comme l'éclair, entraînants, profonds, déchirants ou divins, mais fugitifs, instantanés, insaisissables, et souvent, trop souvent, incompris, méconnus, car c'est à des cœurs d'anges que s'adresse la musique!... Ses ressources sont immenses, ses combinaisons infinies, sa puissance pénétrante, dominatrice, irrésistible; elle émeut, elle bouleverse, elle arrache des larmes, mais étincelante comme l'éclair, elle brille comme lui, et laisse de même après elle l'obscurité, le silence, le néant; impalpable, absente à tous les regards, elle agit sur les sens comme le fluide électrique; il faut la sentir pour l'aimer, il faut la comprendre pour l'apprécier, l'admirer, sinon elle se perd dans le vague comme la fumée se dissipe dans l'air. Comme elle est toute de sentiment, de sensation, lorsqu'elle triomphe, c'est qu'elle a vaincu l'inertie, c'est qu'elle a percé le cœur à jour et y a fait pénétrer la lumière de la sensibilité, ou pour mieux dire l'y a ranimée, cette vie intellectuelle de l'âme sans laquelle l'homme diffère peu des autres espèces vivantes. L'estime qu'on lui porte est en général médiocre, l'appui qu'on lui prête parcimonieux ou nul, et cependant elle est sœur jumelle de la poésie! et cependant le divin *Mozart* trouve d'obscurs détracteurs!!...

Mais espérons que tant de pertes cruelles n'auront point anéanti la gloire de l'école française du dix-neuvième siècle, bien qu'elle ait à déplorer de nouveaux malheurs. *Marie-Louis-Charles-Zénobie-Salvador Chérubini,* né à Florence le 8 septembre 1760, est descendu dans la tombe le 15 mars 1842. Il était venu à Paris, où il se fixa à l'âge

de 26 ans, en 1786; il avait 82 ans lorsqu'il mourut. Il appartient à la France par la prescription, ainsi que *Lulli* et *Gluck*, parce que, comme le premier, il y vint dans sa jeunesse et ne la quitta plus, et que, comme le second, tous ses beaux ouvrages ont été faits à Paris. Il donna au grand Opéra un *Démophon, les Abencérages, Anacréon chez lui, Achille à Sciros* (ballet), *Ali-Baba;* au théâtre de l'Opéra-Comique, *Lodoïska, Elisa, ou le Mont Saint-Bernard, l'Hôtellerie portugaise, les deux Journées, Médée;* à Vienne *Faniska.* Après avoir enrichi la scène française par les admirables partitions que je viens d'énumérer, Chérubini voua son grand talent au genre de l'église, et a su réunir, dans plusieurs belles messes écrites au commencement de ce siècle, toute la sévérité de l'ancien style aux richesses du style moderne; c'était incontestablement l'homme le plus savant, le plus profond qui existât en Europe, où sa réputation est aussi solidement que généralement établie; partout, sans exception, ses ouvrages ont été exécutés avec le plus grand succès. Il fut nommé l'un des cinq inspecteurs de l'enseignement, lors de la création du Conservatoire de Musique: dans les dernières années de sa vie il en fut nommé directeur, et termina sa carrière dans ce sanctuaire de l'art musical. Il avait fait partie des commissions chargées par le Conservatoire de la rédaction des diverses méthodes qui devaient servir de base à l'enseignement musical dans cet établissement; Chérubini est mort membre de l'Institut, chevalier de la Légion-d'Honneur et de l'ordre de Saint-Michel. Nous lui devons encore, outre tant d'œuvres du plus haut mérite, deux élèves dignes de lui, que leurs ouvrages, leurs talents ont conduits sur les bancs de l'Institut, où ils eurent la gloire de mériter un siége à côté de leur maître: M. *Auber*, auteur de la *Muette de Portici,* et de vingt autres opéras représentés avec un égal succès sur nos deux théâtres lyriques, chevalier de la Légion-d'Honneur, et directeur du Conservatoire de Musique, où il a succédé à Chérubini. M. *Halévy,* auteur de la belle partition de *la Juive,* de diverses autres grandes conceptions de ce genre, toutes également dignes de l'approbation du public éclairé; cet illustre compositeur est également chevalier de la Légion-d'honneur, professeur au

Conservatoire et membre de l'Institut, ainsi que je l'ai énoncé plus haut. Henri-Montan Berton n'a pas tardé beaucoup à suivre Chérubini dans le tombeau, puisqu'il a cessé de vivre le 22 avril 1844, âgé de 77 ans. Il était né à Paris le 17 septembre 1767. Ainsi ont disparu de la grande scène du monde *ces deux patriarches* de la science et du génie, laissant après eux un nom célèbre, d'immortels ouvrages, et *point de fortune*.

Nos regrets ne doivent pas être moins vifs à l'égard *des arts du violon, de la basse, de l'art dramatique et du chant*, tous ont fait *de déplorables pertes*. *Kreutzer*, *Rode*, *Baillot*, *Lafont* ne sont plus, et le violon a perdu ses plus brillants, ses plus nobles, ses plus touchants interprètes; *Duport*, *Lamarre*, *Platel*, *Levasseur* ont terminé leur carrière, laissant la basse veuve de ces quatre célèbres artistes; l'art dramatique a vu s'éteindre et disparaître l'un après l'autre tous les talents qui furent si longtemps, et dans tous les genres, la gloire de la scène française et les délices du public, soit *à l'Opéra-Comique*, soit *au grand Opéra*, où l'on pleure encore l'infortuné *Adolphe Nourrit*, moissonné dans toute la force de l'âge, dans toute la maturité de son beau talent comme chanteur et surtout comme acteur; soit au *théâtre Français*, où la perte de *Talma*, du grand tragédien, excite encore de si vifs et de si justes regrets; *Garat*, *Martin* ont cessé de vivre; M[mes] *Albert*, *Mainvielle*, *Cinti-Damoreau*, *Branchu*, *Rigault*, *Falcon* se sont éloignées de la scène, qui demeure ainsi privée de tant de richesses, de tant de beaux talents, auxquels nous devons de touchants souvenirs, et auxquels j'ai consacré avec bonheur un mot d'hommage dans ce livre que j'ai *voué à la mémoire de toutes les gloires françaises*, sans méconnaître toutefois les divers mérites étrangers.

Si de pareils sentiments sont dignes d'approbation, comme je le crois, il n'est ni moins vrai, ni moins juste de rappeler au souvenir du lecteur les noms de ceux que leur mérite incontestable, leurs talents de premier ordre, rendent dignes de prendre place au premier rang, et de nous consoler du moins, s'ils ne les font totalement oublier, de la perte de tant d'illustres artistes. Le violon compte encore MM. *Habeneck*, digne élève de *Baillot*, *de Bériot*, *Vidal*, *Alart*, et quel-

ques autres encore ; la basse n'est certainement point muette sous les doigts de MM. *Norblin*, *Franchomme* son élève, *Beaudiot*, *Valin* son élève, *Servet*, *Battat* et leurs nombreux émules ; la scène française possède le talent de *Rachel*, de *Ligier*, de Mlle *Plessis*, dont toute l'ambition est d'atteindre à la perfection de Mlle *Mars*, et qui promet d'y parvenir ; le grand Opéra retentit des accents passionnés et de la belle voix de MM. *Levasseur*, *Duprez*, *Baroilhet*, de Mme *Stoltz*, de celles aussi suaves que savantes et légères de MMmes *Dorus-Gras* et *Nau* (1) ; le Conservatoire compte parmi ses meilleurs professeurs M. *Ponchard*, que l'on entend toujours avec un si vif plaisir dans les concerts les plus brillants et les plus recherchés, ainsi que MM. *Alexis Dupont*, notre plus parfait chanteur de musique d'église, et M. *Géraldy*, dont le talent spirituel, dramatique, intelligent, mérite une place distinguée dans le monde artistique ; je ne suis que le modeste écho de ces éloges qui lui sont trop justement acquis pour que je ne m'empresse pas de joindre ma voix à celle du public de tous les pays où l'on a eu l'avantage de pouvoir l'apprécier.

L'Opéra-Comique possède également des artistes des deux sexes dont les talents élévés sont dignes, sous tous les rapports, de le consoler des pertes douloureuses qu'il a faites, et parmi lesquels il suffira de nommer, entre autres, M. *Roger*, excellent ténor, que l'on entend toujours avec un nouveau plaisir, et M. *Hermann-Léon*, superbe basse chantante, dont la belle voix est aussi juste que sonore. La place de M. *François Wartel*, baryton, qui a longtemps fait partie de l'Académie royale de Musique, est ici marquée et mérite une mention particulière que réclame sa belle voix et son talent comme chanteur.

---

(1) Mme Gras (Dorus), retirée prématurément du théâtre dans toute la puissance de son beau talent, a laissé sa riche succession à Mlle *Nau* ; cette cantatrice distinguée a échappé jusqu'à présent à la contagion qui gâte à la fois la musique, la voix et le chant ; à ce déplorable chevrotement, qui est le caractère des voix vieillies et usées, l'antipode de toute bonne méthode, de toute belle voix qu'il dénature, de toute véritable expression qu'il parodie, de la raison et du bon goût, pour y substituer une *mode* vicieuse de tout point. Que le ciel la maintienne dans ces sages et saines dispositions ! !

Le hautbois se pouvait glorifier aussi de plusieurs artistes distingués vers la fin du dix-huitième siècle : MM. *Garnier*, *Salentin*, entre autres ; M. *Vogt*, élève de Salentin, a surpassé son maître de beaucoup, et a été le créateur du beau talent de *Brod* sur le hautbois : cet estimable artiste *(Brod)* a été enlevé, dans la force de l'âge, à une carrière où il avait puisé de si bons exemples, et où il promettait de laisser un beau modèle de plus à étudier et à imiter : celui qui a succédé à ces deux habiles professeurs est M. *Verroust*, jeune artiste attaché à l'orchestre de l'Académie royale de Musique actuellement, et qui ne tardera pas à égaler ses devanciers, s'il ne parvient promptement à les surpasser, ayant pour lui les exemples, le travail, l'expérience et l'avenir. Son frère aussi est également habile sur le basson.

Nous avons possédé, au commencement de ce dix-neuvième siècle, les frères *Alday*, de Perpignan, violonistes estimés, auteurs en commun d'une méthode de violon qui n'est pas sans mérite. *Les méthodes* en toutes choses sont *innombrables* ; il serait à souhaiter que l'on poursuivit l'idée de M. *Auguste Leduc*, éditeur et marchand de musique, dont la maison était la plus riche que l'on connût en livres classiques sur la musique, que l'on pût réunir dans un lieu spécial *toutes les méthodes* touchant l'art musical, et qu'une commission savante, consciencieuse, assermentée, surveillée même s'il était nécessaire, fut chargée de les examiner, de les comparer, d'en extraire les conditions raisonnables, appropriées à l'état présent de l'art, d'en former un code moderne complet, autant que possible du moins, et de jeter le reste au feu, afin de ne plus embarrasser la législation actuelle de rappels de règles surannées, de préceptes contradictoires, d'ordonnances vieillies, devenues sans but parce qu'elles sont dorénavant sans objet, de prohibitions incompréhensibles ou inapplicables, de réserves qui ne réservent rien, attendu que les causes, les entraves ont disparu, et que la raison, le goût, le génie, aidés par le temps, sont devenus tout puissants.

De cette manière, on parviendrait sans doute à l'*unité*, si désirable en toutes choses, et *aussi rare* dans cette législation que dans toutes les autres, si rare particulièrement dans l'enseignement, que chaque

maître professe suivant ses idées personnelles et *les inspirations qu'il a reçues dans sa jeunesse* (que l'on se souvienne bien que ces inspirations ne s'effacent *jamais!*) sans s'inquiéter si elles sont en rapport avec les idées généralement adoptées et avec les progrès que l'art a pu faire. Parmi les hommes qui se sont le plus occupés de ces progrès, soit théoriquement, soit mécaniquement, on doit distinguer *Amelingue,* facteur renommé d'instruments divers, établi à Paris, qui excellait surtout dans la fabrication *des clarinettes,* auxquelles il fit d'importantes améliorations tendant surtout à en ajuster et à en adoucir les sons.

Un *nouveau genre de travail* prit aussi naissance au commencement de ce siècle, et l'on croit que c'est un nommé *Abraham*, mort à Paris en 1805, qui, le premier, en donna l'exemple. Ce travail consistait en l'*arrangement* de divers morceaux de musique enlevés à leur première destination, et rendus exécutables par d'autres instruments: telles furent, par exemple, les trente-six sonates pour piano de Haydn, que F. Blasius arrangea en quatuors pour deux violons, alto et basse; les six symphonies de Mozart, que *Cimador* arrangea en septuors pour deux violons, deux altos, une basse, une contrebasse et une flûte; les douze sonates de piano de Beethoven, que *moi-même* j'arrangeai en quatuors pour deux violons, alto et basse; *les trois trios pour piano, violon et basse* du même auteur que j'arrangeai également en quintetti pour deux violons, deux altos et une basse, que l'on trouve chez *Paccini* (éditeur et marchand de musique, boulevart des Italiens, au coin de la rue de Marivaux, à Paris) ainsi que la belle symphonie en *ré* du même auteur, que j'ai arrangée en quintetto pour deux violons, deux quintes et une basse. (Chez Jannet et Cotelle). Mozart et Beethoven me serviront d'excuse, car ils ont eux-mêmes fait de ces *arrangements* sur leurs propres œuvres. Depuis, une foule de morceaux ont été *arrangés* (et le plus souvent *dérangés!*) pour toutes sortes de combinaisons d'instruments; on a mis jusqu'à de *grands opéras en cinq actes en quatuors* pour deux violons, alto et basse! Alors cela est devenu une spéculation, une marchandise; cela est devenu mauvais, et c'est un devoir que de prémunir les amateurs de musique contre toutes ces transformations, transposant, coupant, dénaturant, gâtant toutes les

productions pour les soumettre à un travestissement plus ou moins burlesque, toujours déplorable, et *captant* ainsi *la curiosité crédule* des acheteurs en leur donnant, *pour de bon argent*, de ridicules rapsodies, qui font rougir les auteurs primitifs, et dont les *arrangeurs* intéressés gardent prudemment l'incognito. Mais ce n'est pas assez pour la dégradation complète de l'art, il faut encore que *les plus gracieux motifs* de nos opéras, grands, moyens ou petits, soient impunément pillés par nos *quadrilleurs émérites*, et *traînés sur la claie* des ignobles orgues de barbarie; quand donc fera-t-on cesser ce déplorable scandale par lequel sont avilies les plus élégantes comme les plus nobles conceptions! *Rode* ne voulut jamais rejouer son sixième concerto, depuis que le motif du rondo eut été pris pour faire une *contredanse.*

Faisons trève à ces récriminations, *revenons aux personnes et aux choses utiles.* Un facteur de piano, mécanicien inventif et habile, M. *Roller,* établi à Paris, a imaginé *un piano transpositeur,* d'une structure très savante et très simple en apparence. Une clef de pendule suffit pour faire avancer ou reculer le mécanisme entier du clavier sous les cordes, d'un demi-ton, ou d'un ton, sans qu'il soit nécessaire de toucher à l'accord; chaque tour de clef opère la différence d'un demi-ton; ainsi, deux tours de clef à droite, je suppose, font monter le piano d'un ton plein, deux tours de clef à gauche le font descendre d'un ton, et le mettent par ce moyen à la portée des voix les plus pauvres ou les plus paresseuses; ce piano doit être pourvu de notes additionnelles en haut et en bas, afin d'être prêt pour toutes les transpositions, sans rien perdre de son étendue au grave comme à l'aigu. Le même facteur vient de mettre à exécution *un procédé* dont l'inappréciable résultat sera de pouvoir *accorder son piano soi-même,* au moyen d'un appareil applicable à tous les instruments de cette nature, et que l'on s'empressera d'adopter, je n'en doute pas, aussitôt qu'il sera suffisamment connu. Ce procédé a été soumis au jugement de l'Institut de France, si riche en hommes du plus profond savoir, du plus éminent mérite, et a été accueilli par une approbation unanime. L'idée première de ce mécanisme a été fournie au facteur *Roller* par M. *Lepeyre,* architecte, membre lui-même de l'Institut, où, depuis quelques années, de cruelles pertes ont été à

déplorer pour les sciences, les lettres et les arts, où de nobles et heureuses compensations ont été offertes aux muses en deuil; et pour ne me permettre de parler que de celle qui préside aux destinées de l'art dont je m'occupe, il suffira de nommer MM. *Auber, Carafa, Halévy, Onslow, Adolphe Adam,* pour que l'on demeure convaincu que son culte sera dignement observé, et que ses temples ne demeureront point déserts faute d'éloquents interprètes de ses lois.

Il fut un autre inventeur, dont je regrette fort que l'on ait oublié le nom; cet homme, de savoir sans doute, contruisit à grand peine un système au moyen duquel il était parvenu à diviser l'*octave* en 3,010 parties égales, entendez-vous bien? en 3,010 parties, sous les dénominations de *mérides*, d'*heptamérides* et de *décamérides.* Il est bien fâcheux qu'il ait omis de communiquer au public le secret au moyen duquel ce prodigieux calculateur rendait perceptible à l'oreilles ses *quarante trois parties premières,* et ses 3,010 fractions de sons; c'eût été un immense service, un véritable présent fait à *nos grossiers organes,* qui ont déjà tant de peine à partager légalement l'octave en cinq tons et deux demi-tons majeurs. Si Pythagore fût revenu au monde au temps où vivait ce terrible *fractionneur,* il eût, je pense, trouvé en lui son maître, et eût appris, j'en suis sûr, le moyen de diviser un grain de sable en plusieurs centaines de millions de parties: résultat qu'avec la foi la plus robuste, la plus fervente je crois très facile à obtenir, mais que je dois avouer n'avoir jamais vu réaliser, ni même tenter. Et M. *Rameau,* où en serait-il avec ses souliers de plomb, ses *neufs* et uniques modulations *légales:* cinq pour le mode majeur, quatre pour le mode mineur; sa *basse fondamentale!* cette pomme de discorde lancée dans le camp harmonique! qu'en eût-il fait sous les 3,010 sons de ce savant précité? Il eût été forcé de renoncer à son système, ou de repousser celui aux 3,010 fractions de l'octave comme incompatible avec toute raison pratique, comme véritable antipode de ses idées favorites, auxquelles, au surplus, on n'accorde aujourd'hui qu'une autorité très bornée, parce qu'il est maintenant reconnu qu'en harmonie *chaque accord repose sur une note qui est sa fondamentale,* comme, par exem-

ple, *sol* est la note fondamentale de l'accord de septième de dominante *sol, si, ré, fa;* l'*ut,* la note fondamentale de l'accord parfait *ut, mi, sol, ut*; que la succession *fondamentale* de *Rameau* existe et est admissible tant que la *relation* diatonique, naturelle, le permet et ne se sent point gênée dans sa marche et dans ses mouvements, mais qu'elle s'en affranchit totalement au premier cas de disjonction, *de modulation un peu tranchée.* Ainsi donc, notre système moderne d'harmonie consiste à faire succéder un accord à un autre accord ayant également *sa note fondamentale indépendante,* par raison de relation, comme je viens de le dire, usant d'une sage liberté de mouvement, des concessions que l'oreille, l'usage ont admises dans la pratique comme dans la théorie, soit dans le genre diatonique, soit dans le genre dissonant, et en conservant de la systématique et rigoureuse *basse fondamentale* de *Rameau ce qu'elle a de régulier,* de méthodique, sans nuire par ses prescriptions absolues au développement des richesses de *l'harmonie en usage de nos jours.* Comme les mots chargés d'expliquer les choses servent quelquefois à les obscurcir et à les rendre inintelligibles, je me hâte de dire que ce que l'on entend par un accord *direct* est celui dont la note fondamentale est au grave ou à la basse, et qu'un accord *indirect* est l'un des renversements de cet accord dont la note *fondamentale* première se trouve transportée à l'une des parties supérieures, tandis que la note qui la suivait immédiatement, dans l'ordre ascendant, devient à son tour note fondamentale du nouvel accord issu directement du premier et formé des mêmes sons: comme serait l'accord parfait *ut, mi, sol, ut,* dont la basse fondamentale est *ut,* et dont le premier renversement *mi, sol, ut, mi,* aurait pour *fondamentale* le *mi:* je ne sais si ces explications paraîtront suffisantes, mais pour l'instant c'est tout ce que je puis, et tout ce que je m'étais proposé d'en dire.

Chaque pays a son *école,* chaque école a *son système,* chaque professeur a sa *manière:* c'est un grand mal, puisque pour toutes, comme pour tous, le but est exactement le même. L'harmonie, la composition ne sont point enseignées d'une manière uniforme, d'une manière approximative même, en France, où je crois qu'exis-

tent maintenant les meilleurs éléments d'enseignement, en Allemagne et en Italie; chacune de ces trois écoles chiffre les accords d'une manière qui lui est propre: pourquoi ces trois grandes écoles ne se réunirait-elles pas dans l'adoption de chiffres uniques, communs à toutes trois, pour désigner les accords dont toutes trois font le même usage? faudra-t-il descendre jusque sur le terrain d'une discussion de prééminence, de soumission, de puérile et ridicule vanité? mais si l'école italienne avait enseigné quelque chose, sous quelque rapport que ce soit, aux écoles flamandes et françaises, desquelles elle a tout reçu, je serais le premier à le proclamer: et on me rendra cette justice de reconnaître que je n'ai passé sous silence aucun des noms, aucun des faits de quelque valeur appartenant à ce pays d'outre-monts, que je ne me sois empressé de lui rendre prompte et sincère justice. Cependant, il existe des dissidences entre ces écoles sur plusieurs points: celles que j'ai déjà signalées ne sont pas les seules. Chacune d'elle fait la *gamme mineure* en montant et en descendant d'une manière différente; *chacune bat la mesure* et la fait battre autrement que ne le pratiquent les deux autres écoles. Celle de France fait marquer le premier temps en frappant, le second temps en levant: pour la mesure à deux temps; le premier temps en frappant, le second temps en dehors, le troisième en levant, pour la mesure à trois temps; le premier temps en frappant, le second en dedans, le troisième en dehors, le quatrième en levant, pour la mesure à quatre temps. Les Italiens marquent la mesure à deux temps comme nous et comme en Allemagne; mais ils indiquent la mesure à trois temps en frappant les deux premiers temps et en levant le troisième; la mesure à quatre temps en frappant les deux premiers et en levant le deux derniers. Nous disons *ut:* c'est le nom historique, primordial, presque *antique* du son, de la note; les Allemands disent *C,* les Italiens disent *do,* sans trop savoir, sans trop pouvoir expliquer pourquoi: Eh vite! singes que nous sommes, nous disons *do,* au mépris du sens commun, de l'histoire, et sans nous soucier d'en savoir d'avantage. Ils indiquent les tons de leurs instruments de cuivre par les lettres de l'alphabet de Saint-Grégoire, comme nous le pratiquons, et comme aussi le font

les compositeurs allemands: *A* pour *la; B fa* pour *si* bémol, *B mi* pour *si* naturel; *E* pour *mi*; *F* pour *fa*; *G* pour *sol*, etc.; toutes ces désignations, je le répète, devraient être soumises à une manière uniforme, à des caractères communs aux trois écoles, puisque les accords sont en nombre, en nom, en substance identiquement les mêmes pour toutes les trois. J'ai essayé, dans un *Traité spécial d'Harmonie,* approuvé par l'Institut, sur lequel un rapport a été fait dans sa séance du samedi 4 mars 1837, de donner la meilleure, la plus logique numération et de la justifier par les raisons que j'ai cru les plus concluantes; mais, en supposant que j'aie réussi à démontrer le néant des causes qui s'opposent à une fusion complète des opinions, des habitudes sur ces matières, sera-t-elle adoptée seulement en France? Si telle est sa destinée, et c'est ce que le temps seul peut nous apprendre, ce ne sera probablement que lorsque, après avoir été adoptée ailleurs, elle nous sera renvoyée comme une production *étrangère:* c'est à peu près la seule chance de succès que je puisse raisonnablement espérer pour elle en France. Et cependant, on est d'accord sur la constitution de chaque combinaison de sons, comme on l'est sur chaque combinaison de lettres, sur la valeur, par exemple, et le sens du mot *débiter,* soit en parlant, soit en chantant; ce mot signifie accélération de l'accentuation de la parole par laquelle elle se rapproche du langage ordinaire, comme dans le récitatif, ou les morceaux syllabiques. Pourquoi ne serait-on pas d'accord sur le chiffre représentant pour tous chacune de ces combinaisons? on y gagnerait infiniment pour l'intelligence de toutes les basses chiffrées, dont la diversité met souvent dans le doute; les chiffres, cela est évident maintenant, doivent représenter et indiquer positivement les accords; eh bien! souvent, il faut étudier les notes de l'accord pour deviner et tâcher *d'y saisir le sens du chiffre,* d'y constater la présence, la valeur, la portée, la relation d'un accord que l'auteur a voulu placer en quelque lieu, sans s'occuper de ce qu'il pouvait devenir: certainement, on en conviendra, c'est un grand vice, et l'arbitraire, le *laisser aller,* le *laisser faire,* la diversité, l'insuffisance des signes, tout se réunit pour protéger le système que je propose, ou tout autre, pourvu qu'il soit général, uni-

forme; si quelque esprit plus fort, plus lucide en imagine un meilleur que le mien, je serai *le premier à le proclamer et à m'y soumettre.*

Tandis que je suis en demeure de faire la guerre aux chiffres et aux mots, je remarquerai que, suivant l'Académie, le mot *œuvre* est féminin, que dans plusieurs cas il peut être masculin; que beaucoup de personnes se trompent, toujours suivant l'Académie, lorsqu'elles disent: *un œuvre de duo, de trios, de quatuors,* etc., et que c'est *une œuvre* qu'il faut dire; de même qu'un *bon orgue* et de *belles orgues:* je signale ces différences sans me permettre d'en indiquer la raison, attendu que je ne l'ai trouvée nulle part, et que, dans mon infirmité, je ne la comprends pas. La même incertitude se fait remarquer à l'égard du mot *final;* on dit *un final,* d'autres disent *la finale,* une phrase *finale,* une pensée *finale.* On dit cependant *un final d'opéra, le final du premier, du second acte, un final de quatuor, de sonate,* etc., ces deux locutions sont-elles également bonnes? l'une est-elle préférable à l'autre, et dans quels cas? c'est ce que je ne saurais décider. L'usage a consacré le double emploi, c'est l'affaire des grammairiens de rectifier l'erreur, s'il y en a, et de prononcer en dernier ressort. Tout ce que j'oserai hasarder de dire sur cette question, c'est que le mot *final,* en français, me semble devoir être masculin lorsqu'il est devant les mots *opéra, acte, duo, trio, quatuor,* etc., et féminin lorsqu'il est devant les mots *scène, cantate, cavatine, sonate,* etc.; dire *la finale d'un Te Deum, d'un motet,* ou bien *le final d'une messe, d'une fugue,* me paraissent des fautes contre la langue et le sens; mais comme en ce pays on a la monomanie de tout *italianiser,* et que le mot *finale* en italien est du genre masculin, que de plus il n'y a *rien de si vulgaire,* de si bourgeois que de parler français en musique, on dit le *final* dans tous les cas: dût-on dire *le final* de la comète, voir même *le final* du monde, ce qui commencerait cependant à devenir assez sérieux, et devrait faire ajourner les caprices de la mode jusqu'à des temps meilleurs. Cette déplorable *mode* de tout emprunter à la langue ultramontaine, dont on s'est si parfaitement passé pendant tant de siècles, est d'autant plus pauvreteuse qu'il n'y a pas un seul mot italien, employé en

musique, qui ne puisse être remplacé par un mot français aussi concis, souvent plus clair, et également énergique dans tous les cas: l'avantage serait d'autant plus grand qu'il serait immédiatement compris partout et de tous en même temps.

Je profiterai de cette circonstance pour faire remarquer un énorme *contresens* dans lequel tombent à chaque instant les poètes, les compositeurs et le public, fort sujet à caution sous le rapport du jugement en matière de goût, d'élévation, d'arts et de musique surtout! les poètes, et le bon sens, admettent dans les récitatifs tous les développements que comportent à la fois la scène, la situation, la pensée, le sujet du drame; là, le compositeur ne pourrait se permettre la moindre répétition de la parole sans s'exposer à passer pour un écolier qui n'a aucune notion des convenances, des règles du sens commun et de la scène; tandis que les morceaux de poésies destinés aux airs, duos, trios, quatuors, etc., sont de la plus extrême exiguité, précisément alors que le compositeur ayant à faire plusieurs morceaux réguliers ayant un commencement, un milieu et une fin, est obligé de répéter de la manière la plus fastidieuse, la plus anti-poétique, de dépécer les quelques petits vers que le poète lui a consacrés et dont il fait de la prose malgré lui. Ceci me rappelle ce qui arriva sur un théâtre de province où l'on devait représenter l'opéra de *Tom-Jones*; l'acteur chargé de jouer le rôle du père de la jeune personne étant tombé malade, on fut obligé de charger un autre individu de ce rôle de père. Malheureusement ce pauvre homme n'était point musicien du tout et, pour ne pas faire manquer le spectacle, il fut obligé d'apprendre par cœur les paroles du duo entre le père et la fille, au fur et à mesure, telles qu'elles étaient écrites dans la partition, en ordre et en quantité, si non en mesure, et de les parler, au lieu de les chanter, et de dire: « à ton père, à ton père, tu ne crains donc pas de déplaire?
« de déplaire? tu ne crains donc, tu ne crains donc pas, tu ne crains
« donc pas de déplaire? de déplaire? de déplaire?... » je laisse à juger de l'effet que cela dût produire. Il serait facile de multiplier de pareilles citations dont la conclusion et le résultat seraient aussi parfaitement ridicules. Dans mon opinion, un morceau de poésie

longuement développé n'oblige pas le compositeur, plus qu'un couplet de romance, à faire quatre mesures de plus sur ce morceau qu'il ne doit régulièrement avoir; et plus il y aura de vers, plus il y aura de poésie, moins il y aura de ces répétitions oiseuses incohérentes de paroles sans suite, sans ordre, sans liaison, aussi destructrices du rhythme, de la mesure, de la rime que du sens. Le même vice règne sur les théâtres étrangers; le célèbre *Millin,* dans un long et excellent article sur l'opéra en général et sur l'opéra italien en particulier, justifie toutes mes réflexions à cet égard et articule même sa pensée avec une énergie dont je n'aurais point osé faire usage, de plus c'est avec une désespérante vérité; il relève avec quelque amertume les travers, les absurdités de ce théâtre italien, et attaque indistinctement les auteurs, les compositeurs, les chanteurs, mais surtout le public dont l'insousiance, le mauvais goût, encouragent les scandaleux outrages faits à chaque instant à la raison, à la délicatesse, et les vices organiques qui font impitoyablement déraisonner les beaux-arts.

Un savant d'une autorité respectable affirme que *le premier drame* entièrement mis en musique en Italie remonte à l'an 1480; il fut dédié au cardinal *Riari* par le poète *J. Simplicius:* la musique était de *Beverini.* Le sujet de ce drame était la *Conversion de saint Paul;* je n'ai pas besoin d'insister, je crois, sur ce point; ce titre seul range cette production dans la catégorie des imitations des *mystères,* unique aliment de nos premières représentations théâtrales, au temps de *Philippe IV,* dit *le Bel,* soixantième roi de France, en l'année 1285, qui fut à peu près *celle de leur naissance en ce pays.* On cite, entre autres ouvrages de ce genre, une comédie de la *Passion,* mise en musique, je n'ai pu savoir par qui, dans laquelle le Père Eternel avait un rôle à chanter en trois caractères de voix différents. Ces sortes de pièces firent suite aux premiers *mystères,* joués partout et même dans diverses églises. On ne saurait trop s'émerveiller vraiment des scrupules, des hélas, des frissons de nos dévots de places modernes, lorsqu'ils voient sur le théâtre le bout d'un rabbat, le semblant d'un bonnet d'évêque: ils sont bien moins scrupuleux et se gardent bien d'élever la voix lorsqu'il s'agit de

l'*Histoire d'Amérique*, de celle des *Incas*, des *rigueurs salutaires* de la Saint-Barthélemy, des Cévennes, des *Dragonades*, de 1814, de 1815, et des *pécadilles* des *Mingrat*, des *la Colonge* et consorts!!... On sait, l'histoire à la main (non pas celle faite par messieurs les Jésuites), que nos ancêtres ne se scandalisaient en aucune manière de voir jouer sur les théâtres les sacrements, le mariage, la messe: c'était la comédie de l'époque. Ces *bons dévots* veulent bien permettre que l'on parle sur le théâtre, même avec quelque irrévérence, des nobles, des ministres, des princes, des rois, des empereurs, voir même *des rois très chrétiens*, que l'on y représente l'enfer, leur paradis, que l'on y fasse chanter ou danser les anges ou le diable, et ils se tatouent de signes de croix quand on y ose faire apparaître une guimpe, un capuchon, un sacristain! Allons, allons, Voltaire avait raison, ces gens-là n'ont pas la tête saine.

Cette opinion que je viens de rapporter plus haut, touchant les premiers essais dramatiques, se rapporte parfaitement à celle que j'ai longuement développée ailleurs; ces premières tentatives théâtrales n'étaient et ne peuvent être considérées que comme de simples récitations sans action, sans liaison, dans le genre des premières comédies grecques et latines: conséquemment la musique adaptée à ces récitations ne put être, pendant longtemps, qu'une espèce de plain-chant bien simple, bien cathédralesque, laquelle vint enfin se fixer sur la *Daphné* du poète *Rinuccini*, dont j'ai déjà parlé ailleurs, sous la plume des compositeurs *Caccini* et *Péri*, en 1594; que pouvait donc être alors la musique de *Beverini* appliquée au poème de la *Conversion de saint Paul*, 104 ans avant? c'est ce que je ne puis réussir à comprendre, et ce que je renonce à expliquer, autrement du moins que je ne l'ai fait jusqu'à ce moment. Cette *Daphné* de Rinuccini, de Caccini et Peri, est regardé, par d'autres écrivains didactiques également dignes de foi, comme la première production de ce genre qui ait vu le jour; laquelle croire de ces deux versions? c'est ce qu'il m'est impossible de décider. On ne dit nul part que *la danse* fût mêlée à ces divertissements scéniques; elle avait cependant à cette époque une importance remarquable. Deux hommes, *Thoinet-Arbeau* et *Beauchamp*, qui précédèrent le fameux

Noverre dans la seconde moitié du dix-septième siècle, publièrent, en 1588, un système de la danse, un art de noter les pas de toute nature, auquel il donnèrent le nom d'*orchésographie;* à ce nom succéda celui de *chorégraphie,* encore en usage aujourd'hui. A propos de ce mot *orchésographie*, je ne dois point passer sous silence de curieux renseignements venus à ma connaissance touchant le *personnel,* la composition des *orchestres* chargés de concourir à l'exécution de ces sortes d'*opéras* conjointement avec les chanteurs. On y voyait d'abord un *clavecin*, une *grande guitare,* une *viola da gamba* et quelques *flûtes:* je prie que l'on remarque que c'est le premier renseignement, touchant cette partie si intéressante de nos jours, qui me soit parvenu et qui m'ait paru avoir quelque consistance, quelque chance de vérité. Voilà, suivant ce que je viens d'exposer, quelle était la composition, la substance instrumentale d'un orchestre en 1594; on peut naturellement conjecturer d'après cela, ce qu'ils avaient pu être avant cette époque. Ainsi donc en 1594, à la fin du seizième siècle, on ne voyait encore dans les orchestres ni violons, ni quintes, ni basses, ni contrebasses; et aucun autre instrument à vent que la flûte. Il est probable que ce fut à *Lulli*, surintendant de la musique du palais sous Louis XIV, en 1661, que l'on dut l'introduction des premiers violons qui figurèrent dans les orchestres: j'ai déjà expliqué ailleurs comment les autres instruments y pénétrèrent subséquemment. Il est facile, je pense, d'apprécier ce qu'offrait de ressources un orchestre en 1594, et quels effets pouvaient résulter d'un pareil assemblage; que l'on remarque bien surtout que cet état de chose date de la *fin du seizième* siècle, et combien *l'art* était *peu avancé alors.*

Jusqu'au dix-septième siècle, selon ce qu'affirment de nouvelles autorités, on n'avait construit en aucun lieu aucune *salle spéciale* pour les représentations théâtrales, lesquelles d'ailleurs n'avaient lieu que dans les circonstances extraordinaires, comme le mariage d'un roi, la naissance d'un prince, etc. Au commencement de ce dix-septième siècle, les acteurs ambulants jouaient en Italie *Arlequin, Brighella, Pantalon,* et chantaient même aussi les grossières esquisses d'opéra inventées en ce temps, montés sur *des charrettes*

que l'on promenait dans les rues de ville en ville, *comme au siècle de Thespis* chez les Grecs. Ce ne fut qu'en 1637 que l'on construisit *à Venise* la première salle de spectacle qui ait existé dans les temps modernes, et dans laquelle on représenta l'opéra d'*Andromède* du poète *Ferrari*, musique de *Manelli*. De Venise, où l'on compte jusqu'à *quinze théâtres*, le goût pour ces sortes d'édifices se propagea promptement dans toutes les villes d'Italie.

La criminelle invention des *castras*, invention de dévots en délire! date aussi du commencement de ce dix-septième siècle. Vers la même époque, et un peu plus près de la nôtre, on essaya de confier, au théâtre, les rôles féminins *à des femmes*: jusque-là, ils avaient été remplis par de jeunes garçons; néanmoins, la détestable coutume des *castras* se maintint, et subsiste encore, je crois, sinon sur les théâtres, du moins dans les églises d'Italie. Enfin, on en vint à fonder des écoles de chant à Modène, à Gènes, à Venise, à Rome, à Florence et à Naples. Les premiers opéras qui aient été joués *en Espagne* étaient français pour les paroles et la musique, si l'on s'en rapporte aux voyages de Mme *la comtesse d'Aulnoy*, et datent à peu près du milieu du dix-septième siècle; le premier opéra national représenté à Madrid est de 1719; il était intitulé *la Lyre d'Orphée*, et était de la composition d'un nommé *Montiano*.

L'opéra italien, comme je l'ai dit ailleurs, fut introduit incidemment en France, sans pouvoir toutefois s'y fixer, par le cardinal Mazarin, qui fit venir en 1645 tout une troupe de chanteurs et de musiciens. Ils représentèrent devant le roi et sa mère, au palais Bourbon, la *Finta Pazza* (la Folle supposée), musique de *Strozzi*; il y a lieu de croire que, de 1594 à 1645, le personnel et le matériel des orchestres n'avaient pas fait encore de grands progrès, dans ce court espace de cinquante-un ans. Les chanteurs italiens revinrent en 1647 et représentèrent *Orfeo* (Orphée), musique de Zarlino. Ce spectacle plut beaucoup aux assistants; on voulut alors avoir des opéras français dans le genre de ceux d'Italie. Corneille fit donc alors représenter son *Andromède*, et l'abbé Pierre Perrin composa une pastorale-opéra, dont la musique était de Cambert, qu'il fit exécuter à Issy, en 1659, après le départ de la troupe italiennne.

Ainsi la *première tentative d'opéra français*, et en cinq actes, remonte donc positivement à *l'an* 1659. Il se forma au Marais, en 1660, une troupe de comédiens français qui jouèrent devant le roi et toute la cour *la Toison d'or* de Corneille.

L'abbé P. Perrin, dont j'ai déjà parlé plusieurs fois, obtint des *lettres patentes en date du* 18 *juin* 1669, par lesquelles il était autorisé pendant *douze ans* à établir à Paris, ainsi que dans d'autres villes du royaume, des Académies de musique pour y faire chanter en public des opéras, et à imposer telle rétribution qu'il jugerait convenable et nécessaire. Le roi disait entre autre dans ces lettres, que: «l'Opéra étant totalement différent des comédies récitées, les «gentilshommes et demoiselles pourront chanter audit opéra sans «déroger au titre de noblesse, ni à leurs priviléges, charges, droits, «immunités, etc.» L'abbé P. Perrin administrait donc l'Opéra dès 1669; Cambert composait la musique, le marquis de Sourdeac dirigeait les machines, et un nommé *Chaperon* était l'homme de la dépense. On mit à cette époque toutes les cathédrales à contribution pour avoir des musiciens et des chanteurs; ce recrutement était facile alors, puisque *les anciennes maîtrises* attachées à ces églises comptaient en France *quatre mille élèves:* tous nos bons chanteurs, toutes nos belles voix d'autrefois sont sortis de ces écoles et du midi du royaume. *Pomone,* pastorale en cinq actes de l'abbé Perrin, musique de Cambert, divertissements et danses de Beauchamp, fut représentée au mois de mars 1671 sur le théâtre du jeu de paume de la rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud; cet ouvrage réussit et rapporta à Perrin, pour sa part, trente mille livres. Il fut bientôt supplanté par le marquis de Sourdeac; celui-ci fit représenter sur ce théâtre *les Peines et les Plaisirs de l'Amour,* dernier ouvrage de Cambert, qui passa ensuite en Angleterre, où il mourut, en 1677, surintendant de la musique du roi Charles II; telle fut l'origine de notre *Académie royale de Musique* et son époque véritable. J'avais déjà donné sur cet établissement quelques détails qu'il ne m'a été possible de compléter que dans ce siècle: moyennant une médiocre somme, le privilége de l'Opéra passa dans les mains de l'adroit florentin Lulli. On se rappelle que, jusqu'au temps de Louis XIII, plu-

sieurs violonistes furent *rois* dans leur art. Remarquons que sous le monarque le plus orgueilleux de la terre, sous Louis XIV enfin, les gentilshommes, les filles nobles pouvaient, sans déroger, monter sur le théâtre de l'Opéra et y chanter, et qu'aujourd'hui que nous avons l'honneur d'être *tous citoyens* et soi-disant égaux, les moindres petits bourgeois, les dévotes surtout, se croiraient *compromis* s'ils recevaient un comédien ou une actrice à leur table et dans leur intimité, et que l'on fait moins de cas d'un artiste, que l'on plaisante impertinemment sur le titre qu'il prend parce qu'il lui appartient, que l'on n'en faisait alors de ménétriers menant danser la cour: encore un peu, et, si l'on osait, on nous contesterait peut-être notre qualité d'homme.

Le premier ouvrage donné par le nouveau privilégié Lulli fut l'opéra intitulé *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* paroles de *Quinault,* qui apparaît ici pour la première fois, musique de l'entrepreneur Lulli, dans lequel on vit danser plusieurs seigneurs éminents de la cour; ce fut bien alors effectivement en 1672. Un an après, les mêmes auteurs donnèrent leur premier *grand opéra,* sous le titre de *Cadmus et Hermione.* Molière étant mort vers cette époque, et sa troupe dispersée, le roi donna à Lulli la salle du Palais-Royal, où s'établit ce spectacle, digne alors de cette belle époque et de la haute sollicitude qui veillait à la conservation des arts et de leurs nobles interprètes. L'italien Lulli introduisit donc l'Opéra proprement dit au Palais-Royal, où il séjourna jusqu'à l'entière destruction de cette salle, qui fut brûlée, comme je crois l'avoir déjà dit.

A la mort de Lulli, arrivée le 12 mars 1687, l'Opéra passa sous la direction de *Francine,* son gendre. Plusieurs autres individus l'obtinrent ensuite. Il paraît certain que la *naissance de l'opéra-comique français* remonte positivement à l'année 1750. Le fameux *Trivelin* appartenait à la troupe de comédiens formée antérieurement à la création de l'opéra-comique; c'était le bouffon le plus en faveur de son temps, à ce point que son nom est demeuré attaché fort longtemps à cet emploi, qui était de faire rire à tout prix, et sert encore aujourd'hui, au moyen d'une modification, pour désigner une plaisanterie de bas étage que l'on nomme communément *trivialité.*

En 1749, la ville de Paris se chargea de la direction de l'Opéra, sous la surveillance du ministre *d'Argenson*. Au moment de la révolution de 1789 cette direction était entre les mains de *Dauvergne;* elle fut de nouveau confiée ensuite au corps municipal de Paris. Sous le gouvernement du Directoire, elle fut donnée à un commissaire spécial nommé *Bonnet;* mais, en aucun temps, quelque calamiteux qu'il fût, ce théâtre, le rendez-vous des beaux-arts, le premier par les talents, le premier du monde, n'a été abandonné par le gouvernement. Il fut toujours considéré comme centre de bon goût, réunion de modèles, objet d'uu luxe unique et honorable, et non pas comme une marchandise cotée à la bourse, livrée à l'entreprise comme les fiacres, et à la merci d'un exploitateur à risques et périls, qui songe d'abord à faire fortune vite et bien, et ne se soucie des arts, des artistes surtout, qu'autant qu'ils contribuent à lui faire atteindre ce but le plus promptement possible: voilà où est arrivé *le premier théâtre du monde*.

La forme *des ouvertures*, ou morceaux symphoniques placés en tête des opéras, a été déterminée par Lulli; avant lui, ce genre était pour ainsi dire inconnu. Les Italiens, qui les ont imitées depuis, nous les ont longtemps empruntées pour les placer au commencement de leurs drames: cela est certain, bien que l'on prétende qu'ils le nient. Ces ouvertures, ou symphonies, ont pris en France un grand développement jusqu'à celles des *Deux Journées*, de l'*Hôtellerie Portugaise*, d'*Anacréon chez lui*, de *Montano*, de *Stratonice*, d'*Adrien*, du *Jeune Henri*, de *Sémiramis*, les chef-d'œuvres du genre. Mais parmi les nombreuses et belles ouvertures, dont le répertoire français est si riche, les plus estimées et les plus dignes de l'être, sans aucun doute, sont celles dont la facture prépare l'attention de l'auditoire (je parle d'un auditoire qui écoute et qui comprend) par leur couleur locale, leur parfaite analogie avec l'élévation du sujet et le genre d'émotions qu'elles sont chargées d'annoncer. Je ne parle pas, comme on le pense bien, de ces *pièces de marqueterie* mal cousues, auxquelles personne ne comprit jamais rien, dans lesquelles les instruments empruntent aux voix leurs phrases les plus saillantes, les transposent, conséquemment les dénaturent, et ont de plus la plaisante prétention de *rappeler* au

public ce qu'il ne connaît pas encore!... A la première représentation d'un opéra, c'est un non-sens positif, à la seconde cette ouverture n'est plus qu'un *pot-pourri*, une pauvreté; faites une bonne ouverture de genre, si vous en êtes capable, ou n'en faites point du tout plutôt que d'en faire une mauvaise, et une ouverture en *salmis* ne sera jamais qu'une mauvaise ouverture. A la dixième représentation d'un ouvrage, le public commence à comprendre le mérite de ce *salmis*, retraçant dans un cadre resserré les motifs principaux des morceaux qui doivent ensuite se développer devant lui, et qu'il connaît alors; mais celui qui l'entend pour la première fois, que voulez-vous qu'il devine? que voulez-vous qu'il comprenne? que peut-il préjuger d'après un semblable exposé, qui déflore les meilleures pensées sans leur donner le moindre intérêt dramatique? Qu'est-ce que tout cela signifie, sans le secours des paroles? rien du tout, absolument rien. C'est, je le répète, un pot-pourri sans dignité, sans développements, sans résultat, car il manque totalement son but. Il y a donc paresse, irréflexion, absence de jugement ou insuffisance, mais de la musique, point. Ce n'est pas ainsi que *Mozart* traîta l'ouverture de *Don Juan* et celle de la *Flûte Enchantée;* ce n'est pas dans un pareil système que *Vogel* composa l'ouverture de *Démophoon*. Le genre de l'ouverture tient essentiellement à celui de la symphonie, il exige plus de génie, de savoir, de talent que celui de l'opéra: tel compositeur a fait vingt ouvrages charmants pour la scène de l'Opéra-Comique et n'a pas fait une ouverture passable; il n'est pas donné à tous les hommes de mérite, comme Mozart, comme Berton, de faire dans la nuit qui précède la première représentation des ouvertures comme celles des *Mystères d'Isis* et de *Montano*. J'en conclus que, prétendre être *compositeur* parce que l'on sait passablement l'harmonie, c'est comme si l'on croyait être *poète* parce que l'on connaît parfaitement les lois de la grammaire et de la syntaxe: ce qui n'est pas toujours une raison pour écrire selon les lois du bon sens, de la logique et de l'orthographe.

Pendant que je suis en veine de stigmatiser les erreurs en crédit dans le dix-neuvième siècle, je hasarderai quelques mots touchant les *trois unités de temps, de lieux et d'action*, si instamment recom-

mandées par *Aristote*, dont l'autorité, à ce que je puis croire, en valait beaucoup d'autres. Je n'ai point lu Aristote, je n'ai pas besoin de l'affirmer sous serment, mais ce précepte des trois unités publié, recommandé, pratiqué par tout ce que les plus beaux génies du dix-huitième siècle eurent de classique, est basé sur une raison si sage, si rationnelle, si évidente, si impérieuse, que l'on finira, si le ciel le permet, et ce temps n'est peut-être pas loin, par se ranger de nouveau sous sa bannière, et par renoncer aux *monstruosités fantastiques, sataniques, romantiques,* aussi absurdes qu'abjectes parfois, et toujours révoltantes pour la raison, pour le bon goût, que des esprits riches, féconds mais malades, licencieux, dévergondés, nourris à des sources impures, se sont permises depuis un quart de siècle. Et quel spectacle, quelle morale offre-t-on au public de tous les rangs? Quoi! le vice et le crime gorgés d'or triomphant partout, sauf quelques légères mystifications, du mérite pauvre, de la vertu sans patronage! toujours les infamies de la place de Grève, de la cour des Miracles, du bagne, de Bicêtre, toujours le gâchis dégoûtant des boucheries, de la forêt de Bondi ou de l'auberge des Adrets; le crime rendu plaisant et mirliflor, de dévot qu'il était!.. Est-ce que par hasard cela serait devenu *amusant?...* A quel dégré de dégradation serait donc tombé l'esprit de notre nation, grands dieux! J'insiste donc sur les *trois unités* de Corneille, de Racine, de Voltaire, auxquelles on reviendra, il faut l'espérer; que l'on essaie d'ailleurs de prouver que l'on peut faire un bon portrait, une bonne montre, un bon tableau, une belle statue, un beau monument, un bon bas-relief, un bon poème, sans ces *trois unités,* les trois clefs de la raison artistique. on aura prouvé alors que l'on peut représenter Vénus avec des paniers, Apollon avec un chapeau à trois cornes, et que l'on peut marcher sur la tête.

Mais j'abandonne cette voie de réflexions critiques et chagrines, propres au plus, pour l'instant du moins, à me faire d'irréconciliables ennemis, à priver le public, si elles avaient quelque succès, des *émotions* qu'il affectionne; et si, par aventure, j'avais raison, au moins quelquefois, à susciter contre moi *le pire des partis,* celui du fanatisme, de l'ignorance et de l'orgueil blessé. Toutefois, je réfléchis, et

je me rassure; quiconque lira cet ouvrage (je suppose d'abord qu'on le jugera digne d'être lu et que l'on en prendra la peine) dira : « par- « dieu ! ce monsieur connaît bien le public ; comme à chaque instant « il le prend sur le fait! » *personne ne voudra se reconnaître :* alors je suis sauvé. *Parlons donc d'autre chose.*

Du *galoubet,* par exemple, ce sujet est léger, gai, sans conséquence. C'est une espèce de *flageolet* à bec que l'on tient d'une seule main, tandis que l'autre bat le tambourin attaché à la ceinture de l'*artiste* en fait de galoubet. Ce petit instrument est originaire de Provence, où il est fort en usage.

Il est une particularité assez originale, que je me rappelle en ce moment et que j'ai oublié de mentionner en temps utile, c'est que l'on a joué longtemps en Angleterre l'opéra *moitié en anglais, moitié en italien. Hændel* arriva dans ce pays vers 1710 ; il y composa trente-neuf opéras, une immense quantité de morceaux de musique pour l'église, pour divers instruments, pour la chambre et pour les concerts. Sa présence, l'autorité de son talent, de son jugement, de son goût, fit renoncer à cette étrange alliance de deux langues incompatibles dans le même ouvrage. Je fus moi-même temoin, à Naples, d'une tentative non moins singulière, et qui eut peu de succès; je vis représenter la *Nina* de *Paësiello* de la même manière que nos opéras-comiques français : les airs, duos, trios, quatuors, chœurs en musique, et le récitatif en dialogue parlé : cette nouveauté ne fit pas une brillante fortune. Ceci peut être attribué à une cause générale; les *chanteurs* italiens sont très rarement acteurs, l'art dramatique ne les occupe nullement; tout entier à la culture de leur voix, ils ne savent pour ainsi dire ni marcher, ni remuer les bras, ni parler; un *trille* est toute leur action, une *roulade* toute leur sensibilité, un *point-d'orgue* toute leur logique. On conçoit que, d'après ce système, dont les résultats ne se font pas chercher longtemps, le talent de comédien est devenu chose rare parmi les héros de la nombreuse troupe chantante; ainsi, confier du dialogue parlé, une action quelconque à une chanteuse ou à un chanteur, c'est l'exposer au ridicule, ou du moins à la nullité.

La maladie de l'*italianisme* poussée à l'excès, outre mesure, a gâté tant de choses, faussé tant de bons esprits, qu'il a complétement dénaturé la *polonaise*, dont le caractère historique, national est grave, solennel, et rhythmé à trois temps; les instruments principalement employés à son exécution étaient les cors et les hautbois. Maintenant la *polonaise* est un petit morceau sémillant, surchargé d'ornements, soit pour la voix, soit pour quelque intrument, et elle est bien plus près de ressembler à une valse qu'au type original, si cher à la mémoire de l'héroïque nation! On a si complètement dénaturé la *polonaise* qu'il n'en reste à peu près plus que le nom.

Il y a donc une *immense obligation* à la charge de la conscience de tous les artistes dont s'honore la France et le dix-neuvième siècle, c'est celle de lutter à la fois contre *la mauvaise fortune*, contre les envahissements patents ou secrets *du mauvais goût* et des tendances ultramontaines, *de quelque nature qu'elles soient.* C'est à eux, c'est aux écrivains courageux et éclairés à conserver le feu sacré du génie des beaux-arts et de la raison que nous a légué le dix-huitième siècle; à nous préserver des fléaux de l'obscurantisme, des erreurs, et à nous conserver pur le dépôt de gloire, de science, de lumière amassé par les efforts constants des générations de ce dix-huitième siècle, tant calomnié par les *jésuites de toutes robes* que son éclat a démasqués. Conservons précieusement ses savantes et profondes doctrines; tentons d'en accroître s'il se peut la puissance dans l'intérêt de la vérité; gardons-leur surtout ce caractère de dignité, de juste fierté, de tolérance, qui doit être l'apanage naturel des productions du génie, de la raison, et qui, réunis à la simplicité, à la modestie, forment les titres les plus incontestables à l'estime, à la considération, auxquelles doivent prétendre les hommes de mérite que la postérité venge toujours, tôt ou tard, de l'oubli dédaigneux, de l'aveugle insouciance des contemporains. Il y a *des vérités radicales* que l'on ne saurait rétorquer; il y a des sentiments instinctifs suscités par la nature à notre espèce, dont l'accent n'a pu ni vieillir, ni changer, ni tromper; il y a une lumière, un sens vrai qui éclaire la route du bien et de la renommée; ces inspira-

tions, venues du ciel, répandues sur l'intelligence humaine à son berceau, sont les bases véritables, les bases uniques de toute morale, de cette morale née avec le monde, né avec les habitants que le grand architecte de l'univers lui a donnés, et qui fut telle en tous temps, en tous lieux: sauf les altérations, les modifications que les changements de mœurs, de lois, de discipline ont pu y introduire. Tant que les esprits dirigés par le sens droit feront marcher l'intelligence et les arts dans la voie de la réalité, de la sagesse, de la belle et touchante nature, ils ne pourront faillir: le ciel fera le reste en créant le génie.

Deux siècles, le dix-septième et le dix-huitième, ont élevé les sciences, les lettres, la véritable philosophie, les arts, au plus haut point de développement, de splendeur, de lucidité qu'il semblait possible d'atteindre; ne laissons pas se disperser ou se corrompre ces riches trésors amassés par le travail, l'examen, la réflexion, le génie, la science, le talent, et si nous ne faisons pas mieux, tachons du moins de ne pas faire plus mal, de ne pas décliner: c'est déjà une belle mission qu'il sera glorieux de bien remplir.

Je signalerai ici une remarque que j'ai été en demeure de faire: elle a porté la conviction dans mon esprit. J'ai dit, après beaucoup d'écrivains éclairés, consciencieux, et je le crois comme eux, que *jamais les anciens n'ont connu l'harmonie*, la simple harmonie diatonique, hors l'octave et l'unisson, l'*antiphonie* et l'*homophonie*, résultats inhérents de la nature même des voix; quelques personnes, au contraire, ont prétendu qu'ils l'avaient connue et pratiquée; il est cependant de toute évidence que *jamais* on n'a pu produire la moindre preuve, même approximative, à l'appui de cette assertion, quelque effort de raisonnement que l'on ait fait, quelque peine que l'on ait prise pour traduire, commenter, interpréter ceux de leurs auteurs dont les écrits sont parvenus jusqu'à nous. On n'a jamais pu trouver, ni montrer par conséquent, deux lettres, deux points, deux signes quelconques, placés *au-dessus l'un de l'autre,* signifiant une tierce, une sixte, une quinte, une octave, dont les deux sons dussent être harmoniquement entendus simultanément, ensemble, à la fois. Cette preuve authentique, indispensable manque absolu-

ment, elle n'existe nulle part, jusqu'à ce jour du moins: qu'elle se montre, et toute opposition sur ce point cesse à l'instant.

Si les Grecs avaient connu l'harmonie, *saint Ambroise, saint Grégoire*, *saint Ephrem,* et tant d'autres savants évêques qui se sont occupés de la musique avec un zèle ardent, tant en Orient qu'en Occident, placés comme ils l'étaient si près de la source, en auraient nécessairement eu connaissance, ne fut-ce au moins que comme d'une chose ayant anciennement existé; ils en aurait retrouvé quelques fragments, quelques vestiges, quelques traditions; ils avaient pour cela tout pouvoir, toutes les lumières nécessaires, et de plus la ferme volonté; eh bien! ils ont recueilli avec un soin extrême les débris de l'antiquité musicale, ils nous les ont transmis, mais ils n'ont pas articulé un seul mot sur l'harmonie prétendue des Grecs; ils n'en ont pas reproduit une seule note, le plus léger signe, la moindre preuve, le plus simple soupçon; sur quoi donc peut-on fonder *une semblable croyance? On dit: « les Grecs* ont été les maîtres « du monde, et sont encore ses plus parfaits modèles dans les arts « de la sculpture, de l'architecture, de la poésie épique, de la gra- « vure sur pierres dures; il n'est pas possible que ce peuple in- « génieux, spirituel, inventif, passionné pour les arts, pour la « musique même, cette partie si essentielle de son culte, de ses « fêtes, de ses cérémonies, de ses triomphes, de tous ses plaisirs, « il n'est pas possible, ajoute-t-on, qu'ils n'aient pas connu au « moins l'harmonie simple d'un art qui faisait partie intégrante de « l'éducation de la jeunesse, qu'il était méséant de ne pas connaître, « et sur lequel tant de grands hommes ont écrit ». Cela s'appelle, je crois, raisonner par induction. Je répondrai à cela que *nulle part* on n'a retrouvé de la *musique harmonique grecque;* que les lois portées contre les changements introduits, ou à introduire dans la musique de ces temps reculés, frappèrent sur des additions de cordes à la lyre, sur l'altération des modes ou des rhythmes, sur l'extension mélodique donnée à certains chants, mais que dans aucun de ces cas il n'est question d'harmonie. Je dirai de plus, raisonnant aussi à mon tour par induction, que les Grecs ont également connu, cultivé, aimé passionnément *l'art de la peinture,* mais que cet art, chez

eux, était à un degré remarquable d'infériorité auprès de ceux que j'ai précédemment énumérés; que j'en ai eu la preuve évidente sous les yeux en visitant, à *Portici,* la belle collection de peintures grecques authentiques réunies dans le musée de cette *villa,* ou palais de campagne des rois de Naples, située à deux lieues de la capitale, près de la mer et du Vésuve, et bâtie, ainsi que le joli village qui l'avoisine, au-dessus des ruines d'*Herculanum.* Ces peintures ne sont pas des débris altérés, des portions plus ou moins endommagées, ce sont des tableaux entiers, bien conservés, au nombre de quatorze, si ma mémoire est fidèle, parmi lesquels on distingue surtout une Pomone, et un Achille apprenant du Centaure Chiron à tirer de l'arc. Ces tableaux, de deux pieds et demi de haut à peu près sur deux de large, sont fort soignés; le ton général, le dessin, la couleur sont exactement conformes aux peintures que l'on retrouve presque intactes dans les maisons de Pompéïa. On y voit les figures qui présidaient aux douze mois de l'année, aux sept jours de la semaine: ceux-ci sont d'une moindre dimension que les quatoze premiers dont j'ai parlé plus haut. J'y ai remarqué avec un vif intérêt le portrait en grande miniature de *Sapho:* ce portrait, de forme ronde pour le fond, de six à huit pouces de diamètre, semblait avoir été fait reçemment, tant il était bien conservé. Mais ces peintures (dont le dessin est loin d'égaler la pureté caractéristique de leur sculpture) ne décèlent au plus que quatre ou cinq couleurs: le rouge, le noir, le blanc, le bistre ou brun, et le jaune; on ne sait si elles sont exécutées à l'œuf, à la cire, à l'encaustique, ou à l'aide de quelque autre préparation inconnue jusqu'à ce jour. Ces restes de beaux-arts chez les Grecs sont pour nous du plus haut intérêt, sans aucun doute; ils sont surtout, dans la question présente, *d'un précieux témoignage.* La peinture est un art soumis à l'appréciation des yeux et à leur jugement comme la sculpture et l'architecture; il demeure évident cependant et d'après l'examen le plus scrupuleux, qu'il y a plusieurs siècle de différence, d'infériorité, entre la peinture des Grecs, et à son désavantage, et les trois autres arts dans lesquels ils ont si constamment excellé. Que l'on nous cite les œuvres d'*Agatharcus,* de *Zeuxis,* d'*Apelle,* de divers

autres, le prix énorme que les rois mettaient à leurs tableaux, je ne révoque en doute rien de tout cela; mais aucune personne vivante n'a jamais vu ces tableaux, n'en a la moindre idée, tandis que ceux de Portici, moi, je les ai examinés, et j'en appelle en toute hâte, pénétré comme je le suis de la faiblesse de mes connaissances en peinture, à tous ceux qui ont pu les voir comme moi; qu'ils disent si j'exagère la distance palpable que l'on peut constater entre la collection des tableaux de Portici, sous le rapport du mérite intrinsèque relatif, et *les camées* de la Bibliothèque royale, les temples de *Pestum,* et la salle des *Niobés* du musée de Florence: je ne demande pas d'autre conclusion. Maintenant, que l'on me permette de continuer à raisonner par induction, et que l'on me dise s'il n'est pas parfaitement licite de croire qu'il y avait entre la musique, dont les Grecs avaient fait une science longue, difficile, de calculs, d'abstractions, et leur peinture le même intervalle, la même infériorité du côté de la musique, que l'infériorité, l'intervalle que j'ai signalé tout-à-l'heure entre cette peinture et les trois grands arts de l'antiquité grecque? Nous nous trouverions ainsi ramenés au point où elle apparut à saint Ambroise, à saint Grégoire, c'est-à-dire au-dessus duquel, dans mon opinion intime, je crois fermement qu'elle ne s'est jamais élevée. Il ressortirait donc positivement de tout ceci que *la musique,* dans toute l'antiquité, n'a jamais été que *mélodique,* qu'elle a été complétement étrangère à l'*harmonie,* et que l'on n'a pu alors faire usage d'autres intervalles de ce genre que de ceux de l'*unisson* et de l'*octave.*

J'abandonnerai ici cette question: elle pourra être traitée, je n'en doute pas, plus victorieusement que je ne saurais le faire par quelque écrivain plus savant, plus habile que moi; il me suffit d'avoir à peu près démontré que l'opinion qui attribue aux anciens la connaissance d'une harmonie quelconque est purement gratuite, hypothétique, toute de conjectures dépourvues totalement de preuves matérielles à l'appui de cette même opinion, qui n'est basée sur aucun document authentiqne, ni même sur la vraisemblance.

Je termine ce long travail en protestant de nouveau du désir sincère qui m'a constamment soutenu de rendre quelque service en

écrivant cette histoire, où j'ai réuni tout ce que j'ai pu savoir, tout ce que j'ai cru vrai et utile, tout ce que j'ai supposé possible touchant l'art musical, sur sa naissance, ses développements, ses progrès, leurs causes, sa puissance, sur les grands artistes qui l'on conduit au point de splendeur où nous le voyons maintenant, sur le berceau de cet art tout moderne, sur les hommes qui en ont été les créateurs et les propagateurs. J'ai tenté de rendre quelque éclat à de grands noms ternis par l'oubli, de restituer au mérite national méconnu ses titres, ses droits, de faire connaître quel était autrefois le sort des artistes, quel il est aujourd'hui, de quelle considération ils étaient environnés, et quel cas on en fait de nos jours. J'ai invoqué *une justice distributive plus équitable* dans la part légale faite à chacun ; cette mission était honorable ; elle était à la fois de probité et de sentiment, mais elle était difficile, semée d'écueils, de dangers, et ceux de l'erreur, de la partialité même involontaire, de l'incapacité étaient les moindres que j'eusse à redouter, bien que certains. J'ai osé attaquer le mauvais goût, les préjugés jusque dans leurs retraites les mieux défendues ; j'ai voulu éclairer, et peut-être n'aurai-je réussi qu'*à me faire des ennemis* de tous ceux dont j'ai frondé ouvertement les idées et qui vont devenir juges des miennes. Je ne saurais éviter le sort commun à quiconque prend la plume pour faire un livre ; je n'ai pas la folle prétention d'en avoir fait un sans défauts ; je m'attends bien, au contraire, à ce que les miens seront relevés sans ménagement. Je ne repousse point la critique, toujours salutaire lorsqu'elle conseille, lorsqu'elle instruit, toujours infructueuse lorsqu'elle blesse et déchire : dans le premier cas, on l'écoute docilement, on lui rend grâce ; dans le second, elle révolte et ne produit aucun bien, pas même celui de porter la conviction dans l'âme de celui auquel on prouve mathématiquement qu'il s'est trompé. J'attends donc et je recevrai avec reconnaissance les avis bienveillants que l'on daignera me donner ; mais je déclare hautement que, fidèle au sens comme à la lettre de mon épigraphe, j'ai écrit *comme je sentais, comme j'ai vu, comme j'ai entendu.* J'ai pu me tromper souvent : tout homme est exposé à ce malheur, mais du moins je n'ai voulu tromper personne ; on peut n'être pas absolu-

ment forcé de dire toujours tout ce que l'on pense; mais je prie que l'on demeure bien convaincu que tout ce que j'ai écrit je l'ai pensé, je le pense encore, sauf erreur.

Je ne fais ici l'apologie de mon livre ni la mienne, je défends seulement le sentiment de probité qui a présidé à la composition de cet ouvrage. *La position d'un historien*, si je ne me trompe, a trois faces principales bien distinctes; la première est celle où il raconte purement et simplement ce qu'il a recueilli de matériaux relatifs au sujet qu'il a choisi pour objet de son travail: là, il n'est que le narrateur des dires et opinions d'autrui; la seconde est celle où il compare les faits, discute les opinions, concilie s'il y a lieu les divergences, relève, éclaircit les doutes, les erreurs, et régularise un ensemble fondé sur un choix, sur une discussion logique et une conviction acquise; la troisième est celle où l'écrivain, redevenu lui-même, s'isole des faits qu'il a d'abord pris soin de coordonner, en juge la moralité, l'actualité, la liaison avec le passé comme résultat, la tendance vers l'avenir comme conséquence. A ce compte, et en remplissant toutes ces conditions, l'historien parfait, s'il y avait quelque chose de parfait dans l'univers, excepté l'univers lui-même, serait le modèle de la perfection humaine; mais la perfection est toute divine, et l'homme n'est point parfait: donc il est peu ou point divin. Or, je suis homme, de l'imperfection la plus notoire; j'ai donc pu faire, avec les meilleures intentions du monde, un très mauvais livre; ce n'est pas ma faute, ce n'est pas du moins la faute de ma volonté, car j'avais la ferme intention d'en faire un excellent. Tel qu'il est, je l'expose donc aux regards du public, qui le jugera et décidera souverainement du sort de l'œuvre et de celui de l'auteur. Advienne que pourra! (1)

---

(1) J'ai omis, et j'en ai regret, parmi les noms des artistes distingués que possède encore l'Opéra français, le nom de M. *Alizard,* dont la superbe voix et le beau talent comme chanteur font maintenant l'une des gloires et l'espoir de l'Académie royale de Musique.

Il existe en *Allemagne un usage* qui fait honneur à la probité d'ailleurs bien connue de cette nation, autant qu'à *son goût éclairé et consciencieux;* cet usage a été imité par MM. Choron et Fayolle, auteurs estimés du *Dictionnaire des Musiciens*, et il serait à souhaiter, pour l'honneur des arts, pour la gloire des artistes, qu'il fut généralement suivi. Dans tous les catalogues, soit de bibliothèques publiques ou particulières, soit de fonds de commerce de musique, les œuvres *manuscrites* des auteurs sont mentionnées, quelles qu'elles soient, littéraires ou musicales, aussi scrupuleusement, aussi détaillées que leurs productions par la voie de l'impression, de la gravure ou de l'exécution publique seulement. Cette coutume a, ce me semble, l'inappréciable avantage de faire connaître *l'homme tout entier*, d'éclairer l'opinion sur le nombre exact de ses ouvrages, sur la somme d'estime et de considération à laquelle il peut légitimement prétendre, et d'empêcher qu'il ne tombe tout-à-fait dans l'oubli, faute de renseignements suffisants à cet égard, placés avec ordre et méthode sous les yeux du public. Cette *coutume n'existe point en France;* on ne compose *que dans la capitale* et pour elle seule; la *vogue*, la *mode* y décident arbitrairement du sort de toutes les compositions nouvelles: les seules qui aient quelque chance de durée sont celles qui parviennent à se produire au jour sur l'un de nos *deux uniques théâtres lyriques* par hasard, ou autrement...; le reste passe inaperçu et meurt promptement, inconnu des dix-neuf vingtièmes d'une population insouciante et oublieuse. Cependant, on ne saurait nier qu'il y a des talents ailleurs que *sur la scène; Durante*, et beaucoup d'autres, n'ont jamais écrit que pour l'Eglise; mais nous n'avons plus de musique d'église, parce qu'il *plaît* au clergé, à défaut de *castras* qui lui conviendraient bien mieux, d'interdire la coopération des femmes à l'exécution de la musique sacrée, et parce que le pouvoir souffre imprudemment cette domination, qui, malheureusement, n'est pas la seule. *Un grand nombre de compositeurs estimables* n'ont jamais pu parvenir à se faire connaître sur nos théâtres; prétendrait-on en conclure qu'ils étaient ou qu'ils sont sans talents? cela serait aussi étrange que peu équitable; des causes inexplicables les ont forcément écartés de la carrière où leur

génie les appelait, où la gloire peut-être les attendait; mais ces causes, quelles qu'elles puissent être, ne saurait autoriser à préjuger défavorablement de leur mérite réel. Il serait donc utile, dans mon opinion du moins, que chaque compositeur publiât une liste de celles de ses œuvres qu'il croit consciencieusement pouvoir avouer, gravées, imprimées, ou publiquement exécutées, ou manuscrites; de cette sorte le public serait informé du nombre d'hommes à talents que possède le pays, ainsi que des productions qui lui sont dérobées par des circonstances, que je ne veux pas approfondir en ce moment. Continuant donc la tâche que je me suis imposée, je la terminerai *en donnant*, *le premier*, *l'exemple que je conseillais à l'instant*, et en plaçant sous les yeux du lecteur, à la fin de cet ouvrage, le catalogue des œuvres que j'ai composés et dont il sera désormais l'appréciateur et le juge.

CATALOGUE.

ŒUVRES GRAVÉS.

1. *Trois trios* pour deux violons et basse, dédiés à M. *Lajonchère.* Chez Mme Duhan, boulevart Montmartre, à Paris.
2. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse, extraits des sonates de piano de Beethoven (livre Ier). Chez Omont, rue des Petits-Champs, à Paris. Maintenant dans la collection de Beethoven, chez Paccini.
3. *Marie Stuart,* scène qui a remporté le grand prix de composition musicale de l'Institut, avec accompagnement de piano; dédiée à *Méhul.* Chez Auguste Leduc, rue de Richelieu, à Paris.
4. *Trois romances* avec accompagnement de piano, dédiées à Mlle *Louise Lebrisois de Surmont,* de Bayeux. Chez Leduc, *id.*
5. *Basses chiffrées d'accompagnement* pour un recueil de 24 études pour le violoncelle par *Dautzoër* (livre Ier). Chez Jannet et Cotelle, rue Saint-Honoré, à Paris.
6. *Trois romances*, avec accompagnement de piano; dédiées à Mme la comtesse de *Lasaumès.* Propriété de l'auteur.
7. *Air varié pour le violon* (n° 1), avec accompagnement de second violon, alto et basse, ou de piano; dédié à M. le *comte de Montbadon*, pair de France. Propriété de l'auteur.
8. *Fantaisie* pour piano, ou harpe, avec accompagnement de violon obligé; dédiée à son élève, Mlle *Aglaé Leigonier.* Propriété de l'auteur.
9. *Variations* pour le piano, dédiées à MMlles de *Montbadon.* Propriété de l'auteur.
10. *Air varié pour le violon* (n° 2), avec accompagnement de second violon, alto et basse, ou de piano; dédié à M. le *chevalier de Crochart.* Propriété de l'auteur.
11. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse (livre Ier); dédiés à M. *Fabre,* surintendant militaire, chevalier de la Légion-d'Honneur. Propriété de l'auteur.

12. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse (livre II); dédiés à M. *Baillot,* chevalier de la Légion-d'Honneur. Propriété de l'auteur.
13. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse (livre III); dédiés à M. *R. Kreutzer*, chevalier de la Légion-d'Honneur. Propriété de l'auteur.
14. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse (livre IV); dédiés à M. *Boïeldieu*, chevalier de la Légion d'Honneur. Chez Laffillée, rue Vivienne, 6, à Paris.
15. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse (livre V); dédiés à M. *Levineau,* d'Augsbourg. Chez Laffillée, *id.*
16. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse (livre VI); dédiés à M. *Catel,* chevalier de la Légion-d'Honneur, etc. Chez Laffillée, *id.*
17. *Trois sonates* pour piano, de Beethoven, arrangées en quatuors pour deux violons, alto et basse (livre II). Chez Paccini, boulevart des Italiens, à Paris.
18. *Trois sonates* pour piano, de Beethoven, arrangées en quatuors pour deux violons, alto et basse (livres III); chez Paccini.
19. *Trois duos* pour deux violons (livre Ier); dédiés à *Lafont*, chevalier de la Légion-d'Honneur. Chez Laffillée.
20. *Trois sonates* pour piano, de Beethoven, arrangées en quatuors pour deux violons, alto et basse (livre IV). Chez Paccini.
21. *Trois duos* pour deux violons (livre II); dédiés à *Viotti,* chevalier de la Légion-d'Honneur. Chez Laffillée.
22. *Trois sonates* pour le violon, avec accompagnement de basse (livre Ier); dédiées à son élève M. le comte *H. de Ruoltz*. Chez Frey, place des Victoires, 8, à Paris, et chez Richault.
23. *Trois sonates* pour le violon, avec accompagnement de basse (livre II); dédiées à son élève M. *F. Rihouet,* chevalier de la Légion-d'Honneur. Chez Arnaud, à Lyon; chez Richault, à Paris.

    Il y a un accompagnement de piano pour ces deux œuvres de sonates, chez Richault.
24. *Trois duos* pour deux violons (livre III); dédiés à M. *Habeneck* l'aîné, chevalier de la Légion-d'Honneur, etc. Chez Paccini, à Paris.
25. *Basses chiffrées d'accompagnement* pour un recueil de douze études pour le violoncelle par *Dautzoër* (livre II); chez Jannet et Cotelle, à Paris.
26. *Trois nocturnes* pour piano et violon obligé, ou violoncelle (livre Ier); dédiés à Mme la *duchesse de Berry*. Chez Jannet et Cotelle.
27. *Trois duos* pour flûte et alto (livre IV); dédiés à M. *Guillou*. Chez Petit, rue Vivienne, 6, à Paris.

28. *Deux quintetti*, extraits des trios en *mi bémol* et en *sol majeur* pour piano, violon et basse de Beethoven, arrangés pour deux violons, deux altos et une basse. Chez Paccini.
29. *Trois quatuors* pour deux violons, alto et basse (livre VII). Chez Petit, rue Vivienne, 6, à Paris.
30. *Basses chiffrées d'accompagnement* pour un recueil de douze études pour le violoncelle par *Dautzoër* (livre III). Chez Jannet et Cotelle.
31. *Trois quatuors* pour premier violon (ou flûte), second violon, alto et basse (livre VIII); dédiés au *duc d'Orléans* (Louis-Philippe Ier). Chez Jannet et Cotelle.
32. *Grand rondo* pour le piano, avec accompagnement de violon obligé. Chez Lemoine, rue de l'Echelle, à Paris.
33. *Trois trios* pour deux violons et basse (livre II); dédiés à Mme *B****. Chez Petit, rue Vivienne, 6, à Paris.
34. *Trois trios* pour violon, alto et basse (livre III); dédiés à M. *Norblin*. Chez Colombier, rue Vivienne, 6, à Paris.
35. *Trois duos* pour deux violons (livre V); dédiés à son élève M. le comte *Ernest de Coislin*. Chez Colombier.
36. *Trois grands nocturnes* en duos pour piano et violon (livre II); dédiés à Mme la *duchesse d'Orléans*. Chez Lemoine, rue Dauphine à Paris.
37. *Trois nocturnes* en duos pour piano et violon (livre III); dédiés à son élève Mlle *Henriette Martin*. Chez Jannet et Cotelle.
38. *Concerto de clarinette* (en *fa*) à grand orchestre, dédié à M. *Buteux*. Chez Jannet et Cotelle.
39. *Concerto de basson* (en *ut*) à grand orchestre, dédié à M. *Fongas*. Chez Jannet et Cotelle.
40. *Air varié pour le violon* (n° 3) avec accompagnement de second violon, alto et basse, ou de piano; dédié à M. *Ardisson*. Chez Colombier, rue Vivienne, 6, à Paris.
41. *Trois duos* pour violon et basse, (livre VI); dédiés à M. *J. Rébier*, son élève. Chez Colombier.
42. *Trois duos* pour violon et alto (livre VII), dédiés à son élève M. *Paul Second*. Chez Colombier.
43. *Trois duos* pour flûte et basson (livre VIII); dédiés à son élève M. le *comte d'Argence*. Chez Colombier.
44. *Trois duos* pour flûte et violon (livre IX); dédiés à M. *Advier*. Chez Colombier.

45. *Trois duos* pour deux violons (livre X); dédiés à M. le *baron Méchin*. Chez Colombier.
46. *Trois duos* pour deux flûtes (livre XI), dédiés à M. *Leblant*. Chez Colombier.
47. *Trois duos* pour deux violons (livre XII); dédiés à son élève M. *Allègre*. Chez Colombier.
48. *Marguerite de Valois*, romance, paroles et musique, imitée des Huguenots de Meyerbeer, dédiée à Mme *Dorus Gras*. Chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97, à Paris.
49. *Valentine de Saint-Brice et Raoul de Nangis*, cantate à deux voix, avec accompagnement de piano, ou à grand orchestre, paroles et musique, imitées des Huguenots de Meyerbeer; dédiée à Mlle *Falcon* et à M. *Ad. Nourrit*. Chez Schlesinger, *id.*
50. *Hyacinthe à sa seconde Mère*, romance, paroles et musique. Propriété de l'auteur.
51. *Regarde moi!* romance dramatique, paroles et musique; dédiée à M. *Meyerbeer*. Chez Schlesinger *id.*
52. *Le Départ*, romance, paroles et musique; dédiée à Mme *Damoreau Cinti*. Au *Ménestrel*, journal musical, rue Neuve-des-Petits-Champs, 62.
53. *Chopin*, ou *le vetéran de la Grande Armée*, chanson nationale, paroles de M. Montigny; dédiée à M. *Chaudesaigue*. Chez Catelain, rue Vivienne, à Paris.
54. *La Fille des Bois*, romance, paroles et musique; dédiée à M. *Brod*. Chez Catelin, rue Vivienne, à Paris.
55. *Votre nom de baptême*, romance, paroles et musique; dédiée à Mlle *Clémence Nichols*. Chez Paccini, *id.*
56, *A deux beaux yeux*, romance, paroles et musique; dédiée à Mlle *Nau* Chez Paccini, *id.*
57. *Le Barde du dix-neuvième siècle*, chant national, paroles et musique; dédié à Mlle *Louise Bertin-de-Vaux*. Chez Catelin, rue Vivienne.
58. *Revue musicale*, ou *nouvelle Méthode de Chant*, suivie de, etc. Un vol. *in*-8°; dédiée à Mme *la comtesse Merlin*. Chez Ebrard, libraire, passage des Panoramas, à Paris.

COURS COMPLET D'INSTRUCTION MUSICALE, EN TROIS TRAITÉS.

59. *Traité des Principes élémentaires et constitutifs de la Musique*; dédié à Mlle de *Latour*. Chez Richault, boulevart Poissonnière, 26, à Paris.

60. *Traité d'Harmonie;* dédié à Mlle de *Latour.* Chez le même.

61. *Traité du Contrepoint, de l'Imitation et de la Fugue;* dédié à Mlle de *Latour.* Chez le même.

62. *Histoire de la Musique Moderne,* depuis le premier siècle de l'Ère chrétienne jusqu'à nos jours; dédiée à S. M. Léopold Ier, roi des Belges. Chez Richault; chez Brûlé, passage des Panoramas, et chez Tantenstein et Cordel, rue de la Harpe, 90.

EXÉCUTÉS PUBLIQUEMENT, MAIS NON GRAVÉS.

63. *Te Deum* à quatre voix, à grand orchestre, exécuté au Panthéon, à Rome, en 1810, pour la fête de l'empereur Napoléon, et dédié à *la reine de Naples (Caroline Napoléon Murat).*

64. *La naissance du roi de Rome,* cantate à trois voix, exécutée à la loge maçonnique de *la Vertu triomphante,* à Rome, en 1810.

65. *Cosi si fà a' Gelosi,* opéra-buffa en deux actes, exécuté sur le théâtre de Pérouse en 1812.

66. *Messe* à huit voix et à deux chœurs, avec orgue, exécutée dans l'Eglise de Saint-Thomas d'Acquin, à Paris, en 1814.

67. *Almanzor,* ballet-pantomime en trois actes, de M. *Corali;* exécuté sur le grand théâtre de Lisbonne, en 1814.

68. *Ouverture* à grand orchestre (n° 1), exécutée aux concerts de Mme *Catalani,* sur le théâtre de l'Opéra-Buffa, à Paris, en 1814.

69. *Ouverture* à grand orchestre (n° 2), exécutée aux concerts de Mme *Catalani,* sur le même théâtre, en 1815.

70. *Ouverture* à grand orchestre (n° 3), exécutée aux concerts de Mme *Catalani,* sur le même théâtre, en 1815.

71. *Cantique à trois voix,* avec accompagnement d'orgue, de violoncelle et de contrebasse, exécuté à la chapelle du collége Louis-le Grand, dans les années 1836, 1837, 1838, 1839, 1845 et 1847.

72. *Te Deum* à quatre voix, à grand orchestre, composé à l'occasion du mariage de Monseigneur le Duc de Montpensier avec Son Altesse Royale l'Infante d'Espagne; exécuté pour la fondation d'une crèche, sur le théâtre des Batignolles, le jeudi 31 décembre 1846, sous les auspices de M. Balagny, maire de cette ville.

EN PORTEFEUILLE.

73. *Te Deum* à cinq voix, à grand orchestre.
74. *Recueil de quinze offertoires* à cinq voix, à grand orchestre.
75. *Cantique de David,* pour voix de basse, à grand orchestre.
76. *Cantique d'Ezéchias,* pour ténor et orchestre.
77. *Messe à six voix,* à grand orchestre, dédiée à S. M. la Reine des Belges.
78. *Messe à sept voix,* à grand orchestre.
79. *Trois trios* pour violon, alto et basse (livre IV).
80. *Trois bluettes* pour piano et violon.
81. *Trois intermèdes* pour piano et violon.
82. *Variations* pour le piano, sur un thème de *Berton*, avec accompagnement de violon obligé.
83. *Quintetto* pour deux violons, deux altos et basse, tiré de la symphonie en *ré majeur* de Beethoven.
84. *La Corbeille de Fleurs,* recueil énigmatique de contredanses pour le piano.
85. *Douze valses* pour le piano.
86. *Trois duos* pour deux violons (livre XIII); dédié à son élève M. de *Mareuse*.
87. *Concerto pour la flûte,* à grand orchestre.
88. *Romances diverses* (environ quarante), paroles et musique, avec accompagnement de piano.
89. *Accompagnement de piano* pour mes deux œuvres de sonates pour le violon.
90. *Recueil de scènes, chœurs* et airs divers.
91. *La Renaissance de la France* (1830), cantate, paroles et musique, à trois voix, avec des chœurs et à grand orchestre.
92. *Le 26 avril* 1831, cantate à trois voix, paroles et musique, et à grand orchestre.
93. *La Rose, l'Abeille et le Rossignol*, cantate à trois voix, à grand orchestre, paroles et musique.
94. *Le 9 aout* 1833, cantate à deux voix, paroles et musique, avec accompagnement de piano.
95. *La Belgique délivrée,* cantate à trois voix paroles et musique, avec accompagnement de piano.
96. *Le Mariage du duc d'Orléans,* cantate à voix seule, paroles et musique, avec accompagnement de piano.

97. *La Naissance du comte de Paris,* cantate à voix seule, paroles et musique avec accompagnement de piano.

98. *Solo* pour alto, avec accompagnement d'orchestre.

99. *Nouvelle traduction* de l'italien en français du *prince Nicolas Machiavelli.* Un volume in-8°.

100. *Nouvelle traduction* de l'*Histoire descriptive des Pays-Bas,* par *Luigi Guicciardini,* gentilhomme florentin. Deux volumes in-8°.

101. *Essai d'un poème sur l'Or et les trois Ages.* Un volume.

102. *Contes bouffons* en vers. Un volume in-8°.

103. *Un voyage d'artiste en Italie.* Un volume in-8°.

104. *Qninze volumes* de remarques philosophiques, politiques, artistiques, de vers, de correspondances, etc.

Huit poèmes d'Opéras.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

CHAPITRE XX. — SEIZIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

CHAPITRE XXI. — DIX-SEPTIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

CHAPITRE XXII. — DIX-HUITIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

CHAPITRE XXIII. — DIX-NEUVIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE INDICATIVE ET PAGINAIRE,

PAR LETTRES ALPHABÉTIQUES,

DES NOMS DES PERSONNES ET DES OBJETS LES PLUS REMARQUABLES MENTIONNÉS DANS CET OUVRAGE.

A.

TOME Ier.

TOME II.

G.

TOME Ier.

TOME II.

H.

TOME Ier.

TOME II.

I.

TOME Ier.

TOME II.

J.

TOME I.

TOME II.

M.

TOME Ier.

TOME II.

N.

TOME Ier.

TOME II.

O.

TOME Ier.

TOME II.

P.

TOME Ier.

TOME II.

Q.

TOME Ier.

TOME II.

R.

TOME 1er.

TOME II.

S.

TOME Ier.

TOME II.

T.

TOME 1er.

TOME II.

U.

TOME Ier.

TOME II.

V.

TOME Ier.

TOME II.

W.

TOME Ier.

TOME II.

X.

TOME II.

Z.

TOME Ier.

TOME II.

FIN DE LA TABLE.

LISTE

DES NOMS DES PERSONNES

QUI ONT SOUSCRIT

POUR LA PUBLICATION DE L'*HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE*

DEPUIS LE PREMIER SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE JUSQU'A NOS JOURS,

PAR AUGUSTE L. BLONDEAU.

Son Altesse Royale Madame la princesse DE JOINVILLE.
Mme la comtesse MERLIN.
M. HEUDIER ✠.
Mme la comtesse GILBERT-DES-VOISINS, née TAGLIONI.
Mlle MANETTE BELLANGÉ.
Mme VALLIN.
Mlle VALÉRIE MAUMY.
MM. CHARDIN ✠, lieutenant-colonel au 22e léger.
TOUSSAINT.
DAMICOURT, docteur médecin.
BARNI, au ministère de l'Instruction Publique.
CARAFA ✠, membre de l'Institut.
BLONDEL ✠, membre de l'Institut.
ACHILLE LECLERC ✠, membre de l'Institut.
LACROIX.
LEVASSEUR, professeur.
LEE, professeur.
MELLERAUD-DE-VILLAR.
GAUBERT, professeur.

MM. HALÉVY ✻, membre de l'Institut.
EDMOND MORAINVILLE, architecte.
PANSERON ✻, professeur au Conservatoire de Musique.
VOGT ✻, professeur, *idem.*
ZIMMERMANN ✻, professeur, *idem.*
HYPPOLYTE FONTA, artiste dramatique.
RICHAULT, éditeur.
KOFFMANN, professeur.
LAVERDANT, homme de lettres.
RINN ✻, proviseur du Collége royal de Louis-le-Grand.
AUBERT ✻, censeur des études, *idem.*
LANGLOIS, sous-directeur, *idem.*
HERVAU, sous-directeur *idem.*
D'HENNIN, secrétaire du cabinet, *idem.*
MERMET, professeur, *idem.*
A. ROPIQUET, professeur, *idem.*
TERBY, professeur, *idem.*
ALART, professeur, *idem,*
ARMINGAUD, professeur, *idem.*
GILBERT, professeur, *idem.*
BIENAIMÉ, professeur, *idem.*
J. AULAGNIER, professeur, *idem.*
DE COURCELLE, professeur, *idem.*
GOBLIN, professeur, *idem.*
TESTARD, professeur, *idem.*
GIRAC, professeur, *idem.*
HENRI, professeur, *idem.*
BUTEUX, professeur, *idem.*
BOILLY, professeur, *idem.*
ECORCHEVILLE, élève, *idem.*
TROUSSEL, élève, *idem.*
MILLOT, élève, *idem.*
RODRIGUE, élève, *idem.*
DAVID, élève, *idem.*
REYNEAU, élève, *idem.*
DE SALIGNY, élève, *idem.*
E. C. VÉDEL, élève, *idem.*
GARCET, élève, *idem.*
CHAMPAULT, élève, *idem.*

MM. Chalas, élève du collége royal de Louis-le-Grand.
Orsel, élève, *idem*.
Jorelle, élève, *idem*.
Pelpel, élève, *idem*.
Alphonse Duclos, élève, *idem*.
Picard, élève, *idem*.
Olivier, élève, *idem*.
Prosper Bonnaric.
Baptiste, huissier de la Chambre des Pairs.
Labroust, directeur du Collége Sainte-Barbe.
Guérard, préfet des études, *idem*.
Cottin, sous-préfet des études, *idem*.
Moretton, inspecteur des études, *idem*.
Blanchet, directeur de l'école préparatoire, *idem*.
Auguste Faucheux, professeur, *idem*.
Damoreau-Cinti, professeur, *idem*.
Jules Leglu, professeur, *idem*.
Rouit, professeur, *idem*.
Boulanger, élève, *idem*.
Hautin, élève, *idem*.
Pierre Fagot, élève, *idem*.
E. Gossart, élève, *idem*.
Bertrand, élève, *idem*.
Damours, élève, *idem*.
Hardy, élève, *idem*.
Camille Clerc, élève, *idem*.
Patte, élève, *idem*.
Patte (Paul), élève, *idem*.
Pottier, élève, *idem*.
Bricon, élève, *idem*
Simon (gustave), élève, *idem*.
Alexandre, élève, *idem*.
Hachart, élève, *idem*.
Lesouef, élève, *idem*.
Lepontois, élève, *idem*.
Fritz Habeneck ✠, chef d'orchestre de l'Académie royale de Musique.
Battu, sous-chef d'orchestre, *idem*.
Clavel, professeur au Conservatoire de Musique.

MM. Tulou ✽, professeur au Conservatoire de musique.
Rochefort, professeur, et à l'Académie royale de Musique.
L. Dorus, professeur, *idem*.
L. Bouché, professeur, *idem*.
Stanislas Verroust, professeur, *idem*.
A. Vinit, professeur, *idem*.
Corret, professeur, *idem*.
Venetosa, professeur, *idem*.
Divoir, professeur, *idem*.
Verroust jeune, professeur, *idem*.
Dauverné, professeur, *idem*.
Marx, professeur, *idem*.
Simon, professeur, *idem*.
Jouet fils, professeur *idem*.
Gras, professeur, *idem*.
Givre, professeur, *idem*.
Millault, professeur, *idem*.
Labadens, professeur, *idem*.
Dantonet, professeur, *idem*.
Gautier, professeur, *idem*.
Claudel, professeur, *idem*.
Labatut, professeur, *idem*.
Deldevez, professeur, *idem*.
Sainger, professeur, *idem*.
Leudet, professeur, *idem*.
Lebouc, professeur, *idem*.
Landormi, professeur, *idem*.
Dubreuil, professeur, *idem*.
Philip, professeur, *idem*.
Mainvielle, professeur, *idem*.
Perrier, professeur, *idem*.
Thibout, professeur, *idem*.
Auguste Seuriot, professeur, *idem*.
Henricet, professeur, *idem*.
Dieppo, professeur au Gymnase musical, *idem*.
Guérin, professeur, 1er violon à l'Académie royale de Musique.
Leprévost, maître de chapelle à l'église Saint-Roch.
Hilaire Lutgen, professeur, et à l'Académie royale de Musique.

MM. **Botté-de-Toulmont**, bibliothécaire au Conservatoire de musique
Jules Gard, professeur, et à l'Académie royale de Musique.
Hamet, professeur, *idem*.
Fridrick, professeur, *idem*.
Desmarets, professeur, *idem*.
Emile Norblin, professeur, *idem*.
B. Duprez, professeur, *idem*.
A. Gouffé, professeur, *idem*.
Pérot, professeur, *idem*.
Millaux, professeur *idem*.
Renard, professeur, *idem*.
Forestier, professeur, *idem*.
Poussard, professeur, *idem*.
G. Duprez, artiste dramatique, *idem*.
Benoit, professeur, *idem*.
Dietsch, professeur, *idem*.
Michel Dapper, professeur.
C. Dancla, professeur.
Viereck, professeur.
Jules Lefizelier.
Balthazar Lutgen, professeur de chant.
Juste Géraldy ✻, professeur de chant.
Ponchard ✻, professeur au Conservat. de Musique.
Alfred de Garaudé, professeur de chant.
Roger, artiste dramatique.
Hermann-Léon, artiste dramatique.
Reitter ✻, artiste.
Henri Lutgen, professeur.
Alexis Dupont, professeur de chant.
Vidal, professeur.
Didier jeune, professeur de belles lettres.
Nargeot, professeur.
Dauprat, professeur.
Turbri, professeur.
Lambert, professeur de harpe.
Baneux, professeur.
Victor Rivals, professeur.
Bouchez, professeur d'escrime au Collége Louis-le-Grand.

MM. Charles Hamet, professeur.
Chollet, professeur.
Lambert, professeur de piano.
Chollet jeune.
Artin Dadian, élève de Sainte-Barbe.
Hyppolyte-Brochant-de-Villiers.
Charles de Bez.
Théophile Coulon.
Esch.
Gouvy.
Gustave Maupin.
Achille Vogt.
Henri Gilbert.
R. Filhon, négociant à Bordeaux.
Croisilles.
Tilmant, chef d'orchestre aux Italiens.
Tolbecque aîné, professeur.
J. Gardoni, artiste dramatique.
Baroilhet, artiste dramatique.
Merckel, professeur.
Le baron de Chancourtois, à Orléans.
Le vicomte de Tristan, *idem*.
Le vicomte de Madière, *idem*.
Frélon, professeur, *idem*.
Maresse, professeur, *idem*.
Loddé, marchand de musique, *idem*.
Albin-Gombault, *idem*.
Hüny, professeur, *idem*.
Mme Rigaud.
Franchomme, professeur.
L. Hall, professeur de piano.
Tolosa, professeur.
Ginet.
Mlle Courtin, directrice du pensionnat de demoiselles, à Limoges.
Hyppolyte Fabre, officier comptable des fourrages, *idem*.
Joseph Fabre ✠, surintendant militaire en retraite, à Avignon.
Théodore Charvot, professeur à Autun.
F. G. J. Hérold ✠.

MM. Frédéric Kreubé, chef d'orchestre.
Becquié-de-Peyreville, professeur.
Mme Timara.
MM. Frédéric Rihouet ✻, député.
Trévaux, professeur de chant.
Bruant.
Le marquis de Ribier, à Avignon.
Brun, professeur, *idem*.
A. Thuret.
Le baron Michel de Treleigne ✻.
De Mareuse.
Samary, violoncelliste.
de Latour.
Pommier (de Rouen).
Alizard (de l'Opéra).

(La Liste demeure ouverte.)

FIN DU DEUXIÈME ET DERNIER VOLUME.

